# 世界艺术百科全书

# ENCYCLOPEDIA OF WORLD ART

主编 徐 寒

第五卷

# 戏剧

主编 徐 寒

吉林文史出版社
吉林音像出版社

# 目 录

# 一、戏剧的体裁及种类

## 【悲剧】

（tragedy） 戏剧主要体裁之一。渊源于古希腊，由酒神节祭祷仪式中的酒神颂歌演变而来。在悲剧中，主人公不可避免地遭受挫折，受尽磨难，甚至失败丧命，但其合理的意愿、动机、理想、激情预示着胜利、成功的到来。悲剧撼人心魄的力量来自悲剧主人公人格的深化。

**悲剧的类型** 在戏剧史上，悲剧的题材经历了一个由窄而宽的发展过程，人物性格也由单纯趋向复杂，描写则由外在矛盾伸向内在矛盾。古典主义时期以前，悲剧多取材于神话、传说、民族史诗，主人公只有超人的神祇、高贵血统的王公贵族才有资格担当。一般说来，那时的人们崇尚英雄悲剧，侧重从国家生活、宗教生活、伦理生活中撷取惊心动魄的场景，表现激烈的感情、崇高的思想、伟大的人格、不朽的精神。随着19世纪批判现实主义文学的兴起，下层人民苦难的生活才成为悲剧的表现对象。到了近代，悲剧愈益面向现实的、平静的、日常的生活，重视表现人的内在精神活动。根据悲剧所涉及生活范围的不同，一般分为4种类型。

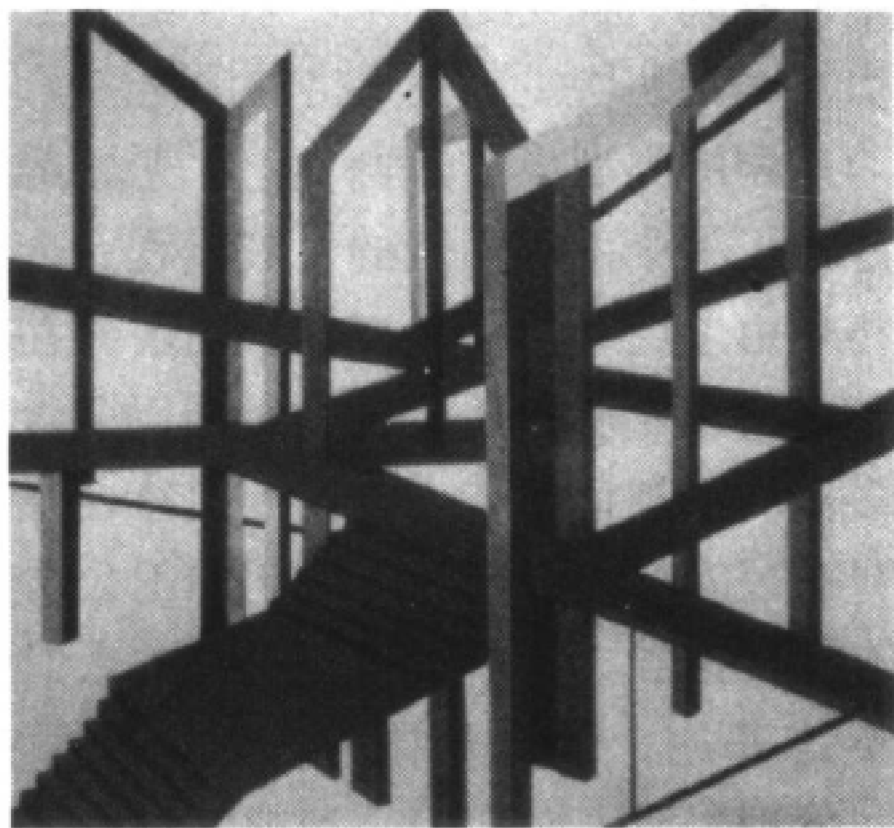
①英雄悲剧。这类悲剧往往表现政治斗争、阶级斗争、民族斗争中的重大题材。悲剧双方往往是不同阶级、不同政治力量的代表，正义与邪恶势力营垒分明。悲剧主人公一般禀赋高贵，具有崇高的品质，肩负着不寻常的使命，忠实于自己的公民职责，将国家、阶级、民族的利益看得至高无上，为此不惜牺牲爱情、亲人和生命。如古希腊悲剧《被缚的普罗米修斯》，主人公盗天火给人间，勇敢地反抗众神之父宙斯。法国古典主义剧作家高乃依、德国剧作家席勒的悲剧，也多数属于“普罗米修斯”式的英雄悲剧。拉辛与歌德等也创作过此类悲剧。

②家庭悲剧。表现家庭之间、家族内部各种复杂的伦理关系及不同的人生价值观念、道德法则酿成的激烈矛盾冲突。古希腊悲剧《复仇神》、《厄勒克特拉》、《美狄亚》、《伊菲革涅亚在陶里斯》都是这类悲剧。此外很多表现爱情悲欢离合的悲剧也近似于“家庭悲剧”，象莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》、拉辛的《菲德拉》、中国戏曲《牡丹亭》、《梁山伯与祝英台》及曹禺的话剧《雷雨》等。这种类型的悲剧不同于英雄悲剧，它不直接表现各派政治力量、不同阶级之间的正面冲突，而是在社会政治风云变幻的背景之前，透过家庭关系和伦理道德观念的冲突展现出时代的种种矛盾。

③表现人们日常生活需求，即“小人物”平凡命运的悲剧。现代剧作家往往把平凡的“小人物”作为悲剧的主人公，与他们相对立的不是某一个人，而是来自社会各个角落的有形与无形的巨网。E. 奥尼

尔的《安娜·克里斯蒂》中的年轻水手、老水手及他的女儿，各自怀着平凡而合理的渴求，但严酷的现实所加给他们的却是深重的精神苦难。《天边外》则把一个理想主义者置于卑琐的现实环境中，表现他肉体的毁灭和精神的解脱。A. 米勒的《推销员之死》，表现了一个老推销员所信奉的价值观念的破灭。E. 奥尼尔的悲剧观念可以表明这类悲剧的实质。在他看来，一个只追求轻而易举的成就、安于现状的人，没有真正的价值，悲剧性就在于人在永不满足的、不能实现的追求中找到自我；悲剧能使人在精神上变得高尚，使他们从日常生活的琐碎贪求中解放出来。

④最后一种类型的悲剧，其所表现的矛盾冲突贯穿整个人类社会生活，表达了人类对自由的向往和追求以及对理想社会的渴望，并力图认识、掌握、驾驭自然、社会及人自身，展现着人类从必然王国走向自由王国的艰难历程。这种类型的悲剧实际上是必然与自由的悲剧冲突。古希腊的“命运悲剧”就是这种悲剧。所谓“命运”，不过是那不以人的意志为转移的客观规律及自然与社会的法则，即一定社会历史条件对人的生命活动的限定。《俄狄浦斯王》便是一部人与命运抗争的悲剧，尽管悲剧主人公最终亦未摆脱命运的罗网，但他却在不妥协的抗争中获得了自身的价值。歌德的《浮士德》通过悲剧主人公探讨着人生的目的。浮士德几乎把人生的一切苦果与美酒都尝过，终于发现官能的享受、知识的追求以及科学、艺术，爱情的甘甜都是有限的，唯有亿万人民永不衰竭的热情，永不停息的创造，改天换地的伟大实践，才是人生最伟大的目标。在这里，个人找到了与自然、与社会、与人类同一的永恒价值。当代有些剧作家从人在荒诞的世界中的尴尬处境寻找悲剧题材，借以表现人们对失去了的人的本质力量的渴求。尤内斯库的《椅子》揭示了现代西方人真实的可悲境遇：人的地位被越来越多的“物”取代了，而人却被降到了物的地位。贝克特的《等待戈多》再现了现代西方人的一种悲剧意绪：对物质生活的追求都在逐步实现，但人们又普遍感到还有更重要的未能得到，它是什么？它在哪里？不知道。剧中人物在光秃如沙漠的舞台上欲生不能，求死不得，做着一连串莫明其妙的动作，讲着不知所云的话语，在等待着“戈多”。然而戈多没有来，也不知何时能来？更不知戈多为谁？但必须等待下去。在这类悲剧中，悲剧人物的对面是异己的自然力、社会力，人就是与这



苏联舞台设计家A. 艾克斯特设计的构成主义布景——悲剧的装置

些无形而又不存在的力量顽强斗争着。必然与自由的矛盾冲突，是人类社会生活中最深层次的矛盾冲突。实际上，前3类悲剧冲突归根结底也都表现着必然与自由的斗争，只不过是在特定的领域中进行的。

**悲剧的实质** 无论“英雄悲剧”、“家庭悲剧”，还是“小人物悲剧”，都要探索到人类本质力量这一人生最深的底蕴。人们意识到的与意识不到的要求、欲望、情感，意志、思维、兴致等等，都是历史的

产物，是文化对人的生成。悲剧性的矛盾体现了人的内在生命运动的无比丰富性与独特性。然而，悲剧人物又不可能在现实中实现自我的意愿。在莎士比亚的悲剧中，与其说颤栗于人的罪恶，莫如说震慑于人自身那超越个人意志所能遏制的力量，诸如野心权势欲、金钱欲、复仇欲、嫉妒、爱情、情欲等等，这些欲望强大到足以创造一切和毁灭一切。人类的分裂冲突，与其说是人与外在世界的搏斗，莫如说是人与自己内在的本质力量在搏斗，是人自身的分裂与对立。理性带给人新的觉醒，而高度理性的哈姆雷特却由此使自己刚毅的性格蒙上了犹豫的阴影，精神上不懈的追索使得行动变成苍白，自觉到行动的有限和目标的无限之后，痛苦便永远无法排遣地萦绕在心头。人是由自己创造的，人也就被自己所毁灭，不论战胜或毁灭，均来自于人自身内在的有意识与无意识的力量，使得我们将自己意识到的或意识不到的欲望、情感、意志、思维、行动、命运都提升到人类自我创造的历史行程当中去，从而获得发展与完善自我，确证自身的解放之感，获得要求有一个合理的社会环境的自觉意识。

别林斯基认为，悲剧的因素存在于现实中，所谓生活的肯定中；悲剧的世界是人类热情和意志无限的世界。黑格尔强调，悲剧必须显示出伦理实体性的因素，悲剧的矛盾双方都要有伦理的辩护理由，它们应体现为不同的伦理力量。他所说的“伦理性的实体”，作为一个具体的统一体，“是由各种不同的关系和力量所形成的整体”，实则指人类现实社会。而伦理力量存在于国家生活中、家庭生活中、宗教生活中，体现着现实关系、自然意愿与道德法则，诸如公民义务、职责、统治者的意志、亲属之爱等等，它们对“现实生活利益和关系积极参与和推进”。从这个意义上说，悲剧矛盾深深植根于历史的必然性之中。然而，正如马克思、恩格斯所说：“‘历史’并不是把人当做达到自己目的的工具来利用的某种特殊的人格。历史不过是追求着自己目的的人的活动而已。”正是在个人活动与历史的相互关系的历史观的基点上，恩格斯提出了那个著名的悲剧定义：“历史必然的要求与这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧冲突。”在他们看来，历史是这样创造的：最终的结果总是从许多单个的意志的相互冲突中产生出来的，任何一个人的愿望都会受到任何另一个人的妨碍，而最后出现的结果就是谁都没有希望过的事物。各个人的意志虽然都达不到自己的愿望，而是融合为一个总的平均数，一个总的合力，每个意志都对合力有所贡献，因而是包括在这个合力里面的。这样的一幅历史图景，最易在悲剧中清楚地向人们展示出来。《安提戈涅》如此，《哈姆雷特》、《李尔王》，《麦克白》同样如此。安提戈涅为尽手足之情



《安提戈涅》剧照

献出生命，可是克里翁由于自己的专横残暴，同样遭到始料不及的惩罚，儿子、王后相继自杀身亡。《哈姆雷特》最终的结局，既非哈姆雷特的意愿，也非克劳迪斯的本意，他们都按照自己所处的地位、对事物的理解和要求行动着，每个人的行动

必定与另一个人的行动发生冲撞，而每个人的行动的结果都背逆了他的愿望。雷欧提斯要为父亲和妹妹报仇，反倒成了国王阴谋中的凶手，而国王为此也断送了王后与自己。悲剧双方都有伦理的辩护理由，并不等于说他们必定都是合理的，对历史的合力所起的作用是一样的。在这里，不能用“善”与“恶”、“有罪”与“无罪”去理解悲剧冲突，使之庸俗化。

**悲剧人物** 悲剧人物，无论是埃斯库罗斯塑造的普罗米修斯式的英雄，还是象莎士比亚塑造的哈姆雷特、麦克白、李尔、奥赛罗，抑或象《等待戈多》中表现出来的现代西方社会的悲剧意绪，均体现出人生有价值的东西的毁灭。悲剧所给予人的惊魂动魄的感受，并不在乎它向人们展示的不可抗拒的矛盾法则以及那些摧残人、拨弄人的来自自然、社会的强大力量；悲剧打动人心的力量来自人自身，来自主人公不甘心于命运的安排，并以有限的力量向强大的环境所做的抗争。他们虽处逆境，却并不一味地哀怨、叹息、乞怜、束手待毙、无所作为。相反，悲剧人物偏偏明知不可为而为之，按照自己对生活的要求和愿望去奋争。那位古希腊著名的俄狄浦斯王，虽难逃厄运的支配，弑父娶母，但他的一生，始终执着于自己神圣的责任和使命。这些人物都是自己选择自己的行动，以自己的意志支配自己的命运。阿基琉斯丝毫不为母亲的警告所动，在他看来，荣誉高于生命，毅然投入战争。赫克托耳明知战斗万难取胜，但他既不开门降敌，也不怯阵逃遁，而是在父母妻儿的哀痛哭泣声中，面对死亡，与阿基琉斯决一死战。《赵氏孤儿》中的程婴、公孙杵臼，《清忠谱》中的周顺昌等五义士，都是这样的悲剧英雄。安提戈涅尽管惋惜自己青春年华，留恋美好的人生欢乐，但她自由地做出了她认为应该做的事，死而无憾。与安提戈涅相比，窦娥生前没有来得及做自己想做的事，她的勇气、胆识毫不逊色于安提戈涅。然而，黑暗的现实打碎了窦娥幻想的同时，也扼杀了她任何行动的可能。关汉卿并没有让天地由于证实窦娥的冤枉，从而代替了窦娥个人的复仇行动。天地也救不了她，伸冤报仇的任务还得靠窦娥死后的鬼魂去完成。窦娥死后的复仇，实际上是她性格发展的必然行动。

在所有的悲剧中，人的自觉的意志、自觉的行动在英雄悲剧中表现得最强烈鲜明、显而易见。其实，这是一切悲剧人物的本质特征，甚至那些挣扎于死亡线上的孤苦无助的可怜的人们，当他们意识到自己悲惨的处境，力图摆脱、改变自己的命运时，也就成为悲剧人物。《安娜·克里斯蒂》中的女主人公，虽沦落风尘，受尽侮辱，却追寻着独立的人格，真正的爱情并与命运苦斗。《天边外》中的罗伯特身居偏僻的农庄，为了虚幻的爱情放弃了出海追寻理想的机会，而农庄的狭小的围墙却把他毁掉了。

悲剧人物总是热烈地永不停顿地向宇宙、向自己的灵魂探索和查问，他不会漠然无视外部世界与内心世界的矛盾。他或者去思考，或者去表示自己的爱憎，或者付诸行动，他总要对自己的命运负责，对自己的生活负责，对自己行为后果负责。俄狄浦斯王自己刺瞎了自己的眼睛；奥赛罗一旦发现自己的轻率所酿成的大错，便毅然自杀，以惩罚自己。

在艺术中，人类的历史、命运，都是经过由单个人的悲欢离合穷途显达显示出来的，人生的种种价值，散射、汇聚在个性中，从心灵深处辉映出斑斓错杂的光芒。人类总体发展的历史进程和方式，要

由每一个单个人凭借自己有限的一生去体现，这样就呈现出变化万千的纷繁景象。较之人类生命，个人的生活如此有限，个人的生命如此短促，即使在通往成功、荣耀、真理的途程中，也遍布荆棘与险阻。悲剧最能表现矛盾斗争的内在生命运动，从有限的个人窥见那无限的光辉的宇宙苍穹，以个人渺小的力量体现出人类的无坚不摧的伟大。在这个意义上，悲剧不愧"是戏剧诗的最高阶段和冠冕"。悲剧是人类精神极致的艺术丰碑！

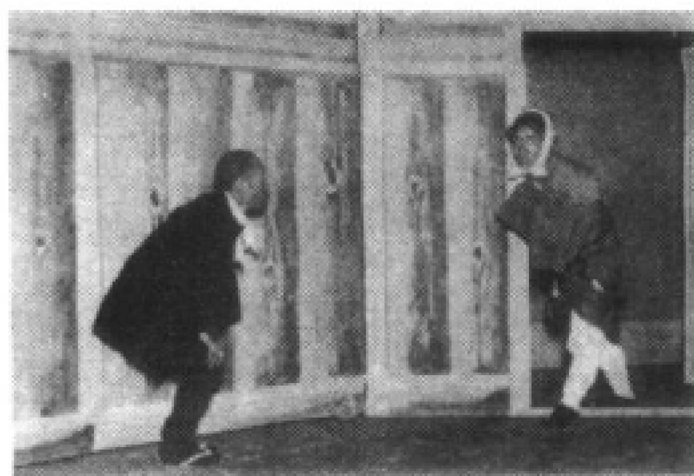
## 【喜剧】

（comedy）　戏剧主要体裁之一。指以可笑性为外在表现特征的一类戏剧。与悲剧、正剧相区别。

喜剧作为一种戏剧体裁，最早产生于古希腊。它的希腊文 Komoidia（意为狂欢歌舞剧），是由 Komos（意为狂欢队伍之歌）与 aeidein（意为唱歌）合成。它起源于农民收获葡萄时节祭祀酒神时的狂欢游行，游行者化装为鸟兽，载歌载舞，称之为 Komos。希腊本部的梅加腊人于公元前7世纪初把它演变为一种滑稽戏，成为喜剧的前身。此后，它作为一种戏剧体裁逐步发展成熟，并诞生了伟大的喜剧家阿里斯托芬。

在中国，约12世纪才产生出成熟的喜剧艺术。但它的起源却很早，雏型可追溯到秦汉，当时的俳（即俳优），乃是以乐舞戏谑为业的艺人。到唐宋流行的参军戏，主要由参军、苍鹘两个角色表演，通过滑稽的对话和动作，引人发笑，实际上也是一种以调侃诙谐为主的表演形式。直到宋代以后，这些表演形式才有了完整的情节内容，产生出戏剧意义上的喜剧。

**主要特征**　亚里士多德在《诗学》中已经谈到喜剧的特征，他认为：喜剧模仿"比我们今天的人坏的人"，"所谓'较差'，并非指一般意义上的'坏'，而是指具有丑的一种形式，即可笑性（或滑稽），可笑的东西是一种对旁人无伤，不至引起痛感的丑陋或乖讹。"在他以后，有人写了《喜剧论纲》，套用亚里士多德关于悲剧的定义拟定了喜剧的定义，强调"喜剧是对于一个可笑的、有缺点的、有相当长度的行动的模仿"，其模仿的方式是"人物的动作"，借引起快感与笑来宣泄这些情感"。它明确提出喜剧来自笑这一结论，概括了喜剧最主要的特征，并被后世的理论家普遍接受。但是，笑、可笑性究竟是由什么引起的？一般认为，黑格尔关于可笑性来自矛盾的观点，更值得重视。概括地说，喜剧的基本特征是：遵从滑稽突梯的艺术规律，运用各种引人发笑的表现方式和表现手法，把戏剧的各个环节，诸如语言、动作、人物的外貌及姿态、人物之间的关系、故事情节等均加以可笑化，使得本质与现象、内容与形式、愿望与行动、目的和手段、动机与效果相悖逆，相乖讹，从中产生出滑稽戏谑的效果。



曾我乃家剧《白木绵》，自右起为五郎饰演的金三郎、十郎饰演的喜三郎。

喜剧性作为一个审美范畴，它的本质在于可笑性，主要表现形式是滑稽与幽默。车尔尼雪夫斯基在谈到滑稽时说："丑乃滑稽的根源与本质。丑是一种否定的人生价值，在现实中已无任何存在的理

由，但是当丑用假象遮掩自己的本来面目，用美来竭力自炫时，丑便转化为滑稽。滑稽是丑的一种变形，是丑与美的一种颠倒。与滑稽相反，幽默是美的一种变形，是美与丑的一种颠倒，美被颠倒，扭曲成丑，便是幽默。那些肯定自身内在价值的人对缺点的自嘲，也可以构成幽默。滑稽与幽默虽同是一种被颠倒的、被扭曲的、变了形的人生价值，但却有质的不同。

喜剧这种艺术样式表现生活的范围十分宽广，它既可以表现生活中丑恶、腐朽的事物，也可以讴歌美好的事物，表现绚丽的梦幻理想，抒发赞颂与欢乐的心情，还可以反映人生悲痛、苦难的一面。由于喜剧表现的对象不同，艺术家的态度不同，它所引起的笑也有不同的性质，从而赋予喜剧以不同的审美属性和审美价值，划分为不同的类型。

**讽刺喜剧与幽默喜剧** 一般说来，讽刺喜剧以社会生活中的否定事物为对象。喜剧人物通过活动所一心一意追求的目的，或者已是陈腐的、过时的、没有了合理性，或者为达到目的而从事的活动本身即是虚幻的，人物愈是积极活动，便愈是加速目的在现实中的落空。失去历史的真实性和现实意义的喜剧活动，便是滑稽的，足称之为讽刺。如莫里哀的《贵人迷》，嘲笑粗俗的资产阶级暴发户竭力追慕贵族上流社会的生活方式；《伪君子》讽刺那已经丧失任何实在内容的宗教崇拜。又如果戈理的《钦差大臣》，锋芒所向直指沙皇黑暗统治下的官僚体制。而在幽默喜剧中，喜剧人物所追求的目的有其正当性，合理性，甚至旨趣是高尚的，有积极意义的，但是他为达到目的而从事的活动本身却与目的背道而驰，他的行动恰恰使他的目的落空。阿里斯托芬流传下来的喜剧，多数属于这类喜剧，如《阿卡奈人》、《妇女国》等。著名的喜剧性人物堂吉诃德以自己一躯羸弱之体，要替天下铲除不平之事，堂吉诃德留给世人的印象是可笑而又可敬的。

喜剧性人物虽置身于矛盾冲突之中，而且人物自身就是一个巨大的矛盾体，然而喜剧人物的根本特点就是对此没有自觉的意识，对自己的可笑境地全然无所察觉，他们既不会对外在世界，更不会对自我产生怀疑。喜剧人物或热衷于自己那蝇头微利蜗角虚名的追逐，为那毫无意义、毫无价值的所得而心满意足，或者以不现实的、空幻的行动作为严肃的目标，实际上却使目的落了空。即便如此，喜剧人物也不会因此而痛不欲生，不会深刻地自我反省。《悭吝人》中的阿巴贡与儿子发生矛盾冲突，以后当他再度与儿子相逢时，对于父子间的矛盾，却淡然处之，并不严肃对待，予以深究，这便是喜剧人物典型的行事态度。喜剧人物在主观的虚幻中实现着自我，实现着矛盾的和解，在自我的封闭中自以为支配着环境，驾驭着自己的命运，由此而自足自乐，达到了生活的和谐，心灵的平衡。因此，喜剧常常出现皆大欢喜的收场。但是喜剧性的大团圆，总是虚构的、非现实的，人们很容易从热热闹闹的和谐一致中，见出本质与假象之间的乖讹。阿里斯托芬的喜剧皆有这种特点。《和平》一剧中，人们从井里把和平女神打捞上来，于是和平的愿望实现了。在《财神》中，坏人变穷了，好人变富了，是由于人们把瞎眼的财神医治好了。

**欢乐喜剧、正喜剧** 强调人的价值，提倡个性解放，反对禁欲主义，在欧洲文艺复兴时期形成一股强大的思想潮流。在这个时代，莎士比亚创作了一批喜剧作品，主旨在于表现那自由自在的生命，表

现人生的甜美、青春的幸福、无拘无束的享乐。这类作品可称之为欢乐喜剧。代表性作品有《仲夏夜之梦》、《第十二夜》、《温莎的风流娘儿们》、《驯悍记》等。《仲夏夜之梦》中那些阴差阳错的离奇景象构成梦幻般的氛围，爱神丘比特的箭悄悄射出，中箭的心在爱的神奇力的鼓动下盲目地冲动起来。《第十二夜》中的误会、戏谑、恶作剧，既不伤人，又无恶意，人们只是一味地开心取乐，享受着美好的岁月。莎士比亚创造的福斯塔夫，被称为“最完美的喜剧性格”，他已进入暮年却干着荒唐的蠢事，他虽贫穷却很奢侈，他既机智又愚蠢，他把生命用于追求欢乐，自己逍遥自在，并随时教人取乐。这样完美的喜剧性格，只有在那旧的社会关系被打破，而新的社会关系还未来得及建立的时代才会产生。在世界喜剧作品的宝库中，莎士比亚的欢乐喜剧独树一帜，占有特殊的地位。

正喜剧不同于其他喜剧，它的特点在于：从表现生活的否定方面变为表现生活中肯定的方面，笑不再用来针砭人的恶习、缺点、卑下，而主要用来颂赞人的美德、才智、自信。18世纪意大利戏剧家哥尔多尼的《一仆二主》、《女店主》，法国戏剧家博马舍的《费加罗的婚姻》，都属于此类。中国元代戏曲作家关汉卿的《救风尘》也可以被列入正喜剧。在这类喜剧作品中，尽管也有戏谑，嘲讽的对象，如《费加罗的婚姻》中贵族初夜权的陋习、贵族老爷的朝三暮四，《救风尘》中放荡、薄情等等，但全剧的主旨却在于表现主人公的机智、勇敢，对友谊、爱情的忠贞，对邪恶的憎恨及其斗争。正喜剧与正剧比较接近，假如可笑性减弱，正剧的性质便会增强。

**荒诞喜剧**　在现代西方社会中，把人生最深层的苦难与死之最终被扭曲，送进颠倒的喜剧王国，便构成荒诞喜剧，或曰怪诞喜剧。在迪伦马特的《老妇还乡》中，衰老的、肢体不全的贵妇返回故里居伦城，为的是向早年曾将自己遗弃的情人报仇。她以向居伦城捐赠10亿镑为代价，要居民违反人道，杀死她过去的情人。伊尔终于成为拜金教祭坛上的牺牲品。贝克特的《等待戈多》，可以看作是荒诞喜剧的代表作。在光秃如沙漠的舞台上，剧中人物做着一连串无可奈何、莫明其妙的动作，讲着不知所云的话语，在等待着戈多。然而戈多迟迟不来，也不知何时能来，更不知戈多为谁，但他们却只能这样等待下去。在这部戏剧作品中，发生在人们心中的悲剧意绪竟化为滑稽的境况，用以隐喻人在现实社会中的尴尬处境。

**闹剧**　闹剧来源于法文 farce 和拉丁文 farcio，前者意为肉馅，或者意为填馅，又可译为笑剧。它一般属于粗俗喜剧之列，即通过逗乐的举动和蠢笨的戏谑引人发笑，而缺少较深刻的旨趣意蕴。其中的人物只有一个被高度夸张的特点，而没有较丰富的性格和心理分析。这种喜剧形式产生于法国中世纪广为流行的市民戏剧，多由城市手工业者演出。其主旨多为反对宗教的禁欲主义，嘲弄僧侣和显贵人物，赞扬世俗的欢乐。其中最有名的是《巴特兰闹剧》(1486)，主要表现律师巴特兰骗取布商的布匹，并帮助牧童同布商打官司胜诉，最后，牧童又摆脱了律师的勒索，并把他教训一顿。莫里哀的喜剧，也包含着某些闹剧的成分。在中国戏剧中，也往往穿插着以插科打诨引人发笑的场面，很能引发普通观众的兴趣。后世往往把那些以插科打诨取胜、充满粗俗的戏谑、人物漫画化、忽视情节合理性、只追求外在喜剧效果的戏剧作品，称之为闹剧。

## 【正剧】

(serious play)　戏剧主要体裁之一。又称悲喜剧，是在悲剧与喜剧之后形成的第三种戏剧体裁。

**正剧的形成**　从古希腊到17世纪古典主义时期，一般只承认悲剧和喜剧两种体裁，其界限十分严格，彼此不能混淆。实际上，莎士比亚的很多剧作往往兼有悲剧和喜剧的成分，有些剧目甚至很难归入这两种体裁。到18世纪，法国有些剧作家曾对戏剧体裁进行突破与交叉实验，并创作了一些流泪喜剧。1757年狄德罗写了《私生子》，并在《和多华尔的三次谈话》（即《关于〈私生子〉的谈话》）中，第一次阐明了建立严肃剧（又译为严肃喜剧即后世的正剧）这一特殊体裁的主张。他认为："严肃剧处在其他两个戏剧种类之间，左右逢源，可上可下，这就是它优越的地方"。他在谈到严肃剧与悲剧、喜剧的界限时说："决定一出戏是喜剧、严肃剧还是悲剧的因素，往往并不在于主题而在于戏的格调、人物的感情、性格和戏剧的宗旨。"他还认为，由于严肃剧处于"两个极端类型的戏剧种类之间，没有它们那种强烈的色彩，我们就绝对不应该忽略能给予严肃剧以力量的那些因素"。这些因素包括："题材必须是重要的；剧情要简单和带有家庭性质，而且一定要和现实生活很接近。"1758年，他写出剧本《一家之主》，之后又发表了论文《论戏剧艺术》（又译为《论戏剧诗》），进一步阐明有关严肃剧的问题。狄德罗提倡这一戏剧体裁的同时，提出了有关戏剧中的现实主义原则问题，对后世有很大影响。但是，他对这一体裁本身的特征，对它与悲剧、喜剧之间的基本界限，并没有阐述清楚。博马舍称严肃戏剧为"英雄悲剧和叫人愉快的喜剧二者之间的一种形式"，并指出："严肃戏剧的根本目的，是要提供一个比在英雄悲剧中所能找到的更加直接，更能引起共鸣的兴趣……。"

在启蒙运动时期，倡导这种戏剧体裁，有其深刻的社会、政治原因。伴随着资产阶级革命行将到来，剧作家们不再满意以不幸、失败为结局的悲剧，而要扮演堂堂正正的正剧主人公，要求戏剧以人类的美德和本分为主题，描绘他们的现实。

**正剧的特征**　黑格尔试图从审美特征和审美效果的角度说明正剧的特征，也把这种戏剧体裁看作是"处在悲剧和喜剧之间的""第三个主要剧种"。它的基本特征是："把悲剧的掌握方式和喜剧的掌握方式调解成为一个新的整体的较深刻的方式"，但它"并不是使这两对立面并列地或轮流地出现，而是使它们互相冲淡而平衡起来"。在谈到它与悲剧、喜剧的区别时，他指出："主体性不是按喜剧里那种乖戾方式行事，而是充满着重大关系和坚实性格的严肃性，而同时悲剧中的坚定意志和深刻冲突也削弱和刨平到一个程度，使得不同的旨趣可能和解，不同的目的和人物可能和谐一致。"他虽然把这种体裁看作是"严格意义上的'近代剧'"，但也把符合上述特征的某些希腊悲剧，如埃斯库罗斯的《复仇的女神》、索福克勒斯的《菲罗克忒忒斯》等，也列入正剧的范围。

正剧的外部表现特征，主要在于人物命运、事件结局的完满性。正剧性作为一个特殊的审美范畴，也是正剧的审美本质所在。它不仅是指完美的收场、幸福的结局，其实质在于：既表现生活的肯定方面，又表现生活的否定方面，主人公也象悲剧人物那样追求着历史的必然要求，所不同者，这种要求在悲剧中不可能实现，

而在正剧中则具备了实现的可能性。在喜剧中，不合乎历史潮流的要求被当作现实的目的而被追求着，而在正剧中，不合历史潮流的要求则被否定掉。

正剧人物现实地实现着自己的意志，自由地创造着生活。他们既具有悲剧人物那种严肃的旨意、真诚的信念、深刻的思想情绪、为所追求的目的而献身的精神，又有喜剧人物那种自信自足的性格。正剧人物也可能有他的局限性，有他的缺陷，但他们不象喜剧人物那样对自己毫无所知，而是同悲剧人物一样，把自己也置于自觉意识的对立面，加以审视，加以批判，在不断的自我否定中前进着。在很多正剧中可以看到，在主人公实现自觉意志的行动过程中，常常伴随着内在精神的斗争历程。

**正剧的种类**　别林斯基认为正剧起源于传奇剧。莎士比亚的某些传奇剧，如《一报还一报》（1604～1605）、《暴风雨》（1611）等，都属于正剧。

狄德罗在提倡严肃喜剧的时候，强调戏剧应从市民阶层的普通人中选取主人公，让观众“看到人类应该是什么样子，而与之同声相应，同气相求。”他创作的《私生子》、《一家之主》就是这种市民正剧。博马舍在提倡这一新剧种时，也强调它“只描绘人，而不描绘帝王”，强调它取材于日常生活以及面向现实的精神。他们的理论主张与19世纪出现的富于社会批判精神的社会问题剧如易卜生的《玩偶之家》等有紧密联系。社会问题剧可以看作是正剧的一种特殊种类。在这类剧作中，完满性并不表现为正面力量在现实斗争中胜利的结局，并不表现为矛盾的和谐，而是表现为主人公在坚持斗争的行动中内在精神的完满。在易卜生之后，象英国的高尔斯华绥、美国的奥德兹、俄苏的高尔基，都创作过一些属于社会问题剧式的正剧。

正剧的另一种类是英雄正剧，它往往表现政治斗争、阶级斗争、民族斗争中的重大题材。在这种正剧中，新旧两个世界的较量进入决战时刻，新生力量已强大到足以战胜腐朽势力的程度。作为正面主人公的英雄人物，不仅支配着自己的命运，而且与人民、与民族共同成就着伟大的事业。如十月革命成功之后，苏联相继出现的伊凡诺夫的《铁甲列车14－69》、特列尼约夫的《柳鲍芙·雅洛娃娅》、波戈廷的《带枪的人》等。

## 【话剧】

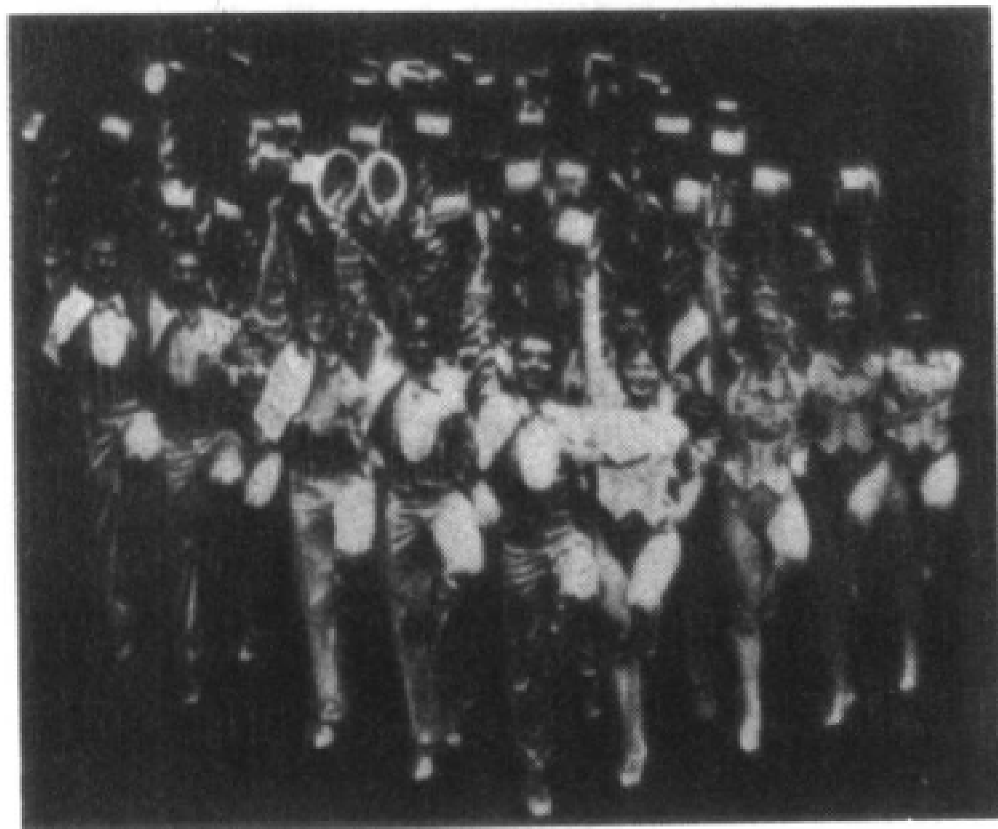
（drama）　戏剧种类之一，中国的一种特殊称谓。在欧洲，一般将发端于古希腊悲剧和喜剧的舞台演出形式称之为drama，通常译为戏剧，并将它与歌剧、舞剧、哑剧等相区别。这个剧种从20世纪初传到中国，最初称之为新剧、文明戏、爱美剧等。1928年，中国戏剧家洪深提议定名为话剧，将之与传统戏曲、歌剧、舞剧、哑剧等相区别。它综合文学、表演、导演、美术、音乐、舞蹈等多种文艺成分，而以说话（对白、独白、旁白）为主要表现手段；演员的表演则是以说话和动作来塑造各种各样的人物形象，直观地展


德国慕尼黑加斯塔格文化中心实验话剧厅

现社会生活中的各种矛盾和斗争。随着时代和社会的发展，话剧的题材、体裁、风格、手法和艺术形式，也不断丰富发展。

## 【歌剧】

（opera） 以音乐因素和戏剧因素为主，综合诗词、舞蹈、美术、建筑等其他艺术因素的综合性表演艺术。近代西方歌剧，是指16世纪产生于意大利佛罗伦萨的演唱剧，后来它发展成为西方歌剧的正宗——意大利歌剧。这种形式后来在欧洲流行起来，形成了各种风格和样式。如法国的大歌剧、喜歌剧，意大利的喜歌剧、轻歌剧，德国的乐剧以及现在盛行于欧美各国的音乐剧等。西方歌剧就本质上讲属于音乐作品，戏剧情节和人物只起到为音乐形式（如独唱、重唱、轮唱、咏叹调、宣叙调等）的展开提供依托的作用。音乐的审美特性决定了它必须借助戏剧情节才能充分展开，所以它不以戏剧情节为表现的目的，多采用易知（神话传说）或已知的（名著改编）情节来达到对音乐的充分欣赏。歌剧的创作以作曲家为主，如威尔第的《茶花女》、普契尼的《蝴蝶夫人》、柴可夫斯基的《叶甫盖尼·奥涅金》、比



美国音乐剧在舒伯特剧场演出



《茶花女》剧照（法国）中央歌剧院演出

才的《卡门》、莫扎特的《费加罗的婚姻》等等，这些作者都是作曲家而不是剧作家。正因为歌剧在欧美是极为重要的音乐形式，所以近、现代音乐史上的作曲家、指挥家、声乐表演艺术家们都要以相当比重的歌剧实践来确定他们在音乐史上的地位。

## 【舞剧】

（ballet） 以舞蹈作为主要手段，综合音乐、舞台美术以及哑剧表演等因素，体现一定的文学或戏剧内容的舞台艺术形式。起源可追溯至古代的埃及、印度、希腊、罗马及中国。在人类文明的童年时期，就可找到不用语言（诗歌），而单凭舞蹈和哑剧去表达戏剧故事的表演。随着文明和艺术的发展，舞剧逐渐形成为独特的剧场艺术。

舞剧作品由文学台本作者、作曲家、舞蹈编导、美术设计及舞蹈演员共同创造，而舞剧编导则是一出舞剧创作的组织

者、整体艺术形象的创造者，通过他的舞蹈构想和舞台场面设计出体现文学台本和音乐总谱的内容。

芭蕾是西方舞剧艺术的典范，它从最早的民俗舞蹈、社交舞蹈进入了宫廷与城市舞台，在不断的革新中形成严谨规范的艺术形式，具有高超的表现技巧。

15世纪欧洲文艺复兴时期，意大利的皇家贵族，在宫廷宴乐中经常表演一些经过精心安排的舞蹈场面，这些表演往往带有一定的中心内容，如神话传说故事，这就是芭蕾艺术的最早萌芽。16世纪以后，芭蕾在法国得到了很大的发展，1581年王后凯萨林娜在王宫组织演出了一出情节完整的芭蕾《王后的喜剧》，路易十四还曾在演出中扮演太阳王的角色。1681年女演员拉·封丹登上芭蕾舞台，促进了芭蕾技巧的发展。18世纪由于芭蕾革新家诺维尔



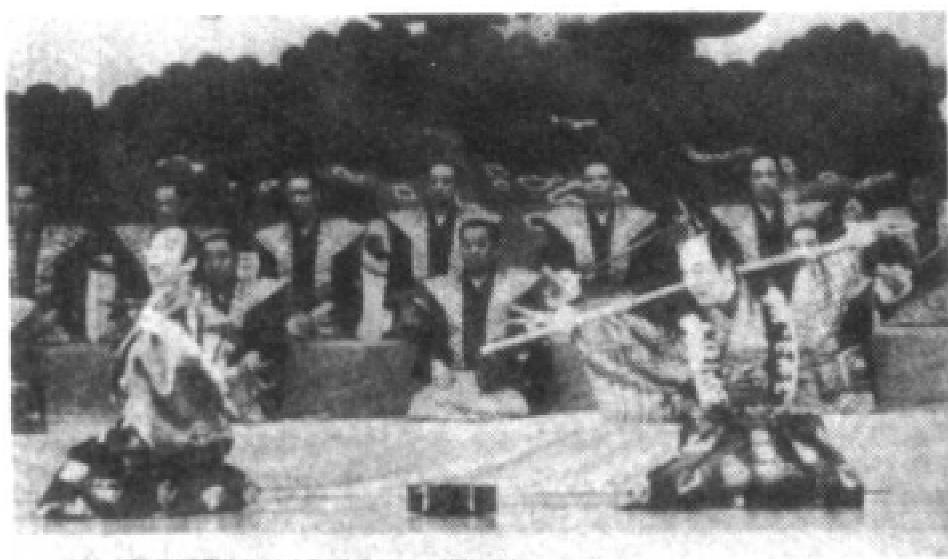
《睡美人》剧照

的努力，崇尚唯美的芭蕾被导向表现现实生活的轨道，舞剧中渗入了大量哑剧表演。19世纪初，法国女演员塔里奥尼开始穿上脚尖鞋，站立在脚尖上舞蹈，创造出人体动作造型的飞翔美感，引起了芭蕾表演技巧的一系列创造与革命。她在1841年前后演出的《仙女》、《吉赛尔》，开辟了浪漫主义芭蕾的新纪元。19世纪后期俄罗斯作曲家柴可夫斯基的音乐以及编导珀蒂柏和伊万诺夫等创造了《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》等芭蕾名作，使浪漫主义芭蕾达到了高峰。20世纪20年代后，佳吉列夫领导的俄罗斯芭蕾团在巴黎把芭蕾推进到一个新的黄金时代。俄国十月革命后，苏联芭蕾艺术遵循19世纪俄罗斯芭蕾传统，一直保持严谨古典精神，创作了《喷泉》、《青铜骑士》、《宝石花》、《黄金时代》等芭蕾作品。现代艺术思潮影响着当代芭蕾的发展，20世纪出现的现代派舞蹈和传统芭蕾的结合，产生了现代芭蕾。

中国于1954年建立了正规的舞蹈学校，1959年建立第一个芭蕾舞团。多年来，上演过经典芭蕾剧目《天鹅湖》、《海侠》、《吉赛尔》、《巴黎圣母院》、《泪泉》、《堂吉诃德》、《希尔维亚》、《舞姬》和中国舞剧《白毛女》、《红色娘子军》、《鱼美人》、《祥林嫂》、《雷雨》、《家》、《梁山伯与祝英台》等。

50年代，一些有志于创造民族风格舞剧的编导，以中国古典舞蹈和丰富多采的民间舞蹈为基础，进行了创作中国民族舞剧的实践。1956年中国歌剧舞剧院舞剧团演出了3出小型舞剧《盗仙草》、《碧莲池畔》、《刘海戏蟾》，同年又首演了中国第一出大型民族舞剧《宝莲灯》。这些创作实践使民族舞剧获得了崭新地位，赢得了观众的热爱。1979年以来，又上演了《丝路花雨》、《文成公主》、《凤鸣岐山》、《嫦娥奔月》、《红楼梦》、《木兰飘香》、《鸣凤之死》等舞剧，突破了50年代古典舞局限于戏曲舞蹈的概念，扩大了古典舞内容。

80年代的中国舞剧继承了50年代民族舞剧的经验，既广泛吸收古典、民间舞蹈进行传统的革新，同时又积极从世界舞剧艺术遗产与新经验中吸收营养，力求创



松羽目舞蹈剧的舞台情景《棒缚》，自右起为尾上松绿饰演的次郎冠者，市川羽左卫门饰演的太郎冠者（昭和三十一年七月于明治座上演）

作具有舞剧艺术特点，又有中国民族文化本体特性的丰富多采的中国舞剧艺术。

## 【哑剧】

（pantomime）　一种不用台词而以动作和表情表达剧情的戏剧。它要求演员进行内心的创作，并使这种创作通过形体得到表现。形体动作是哑剧舞台上的语言，它所具有的准确性和节奏性能表现出诗的意蕴。它通过形体动作使具体的形态变得抽象，使抽象的意念变得具体。

哑剧最早起源于古代人的生活活动，诸如狩猎、战争、舞蹈，后在古埃及、古印度蜕变成一种艺术表演形式传入西方。公元前3世纪，罗马正式上演哑剧。在英国，有一种戏剧活动产生于圣诞节的娱乐之中，这种以戏谑为主的戏剧活动在巴黎变成一种丑角的无声表演。这些表演一般是在大型戏剧演出前进行，以讲述一个古典神话为内容。到18世纪，丑角的无声表演又以讲述仙女神话和儿童故事为主。在19世纪它又成为丑角表演加杂时事评论的讽刺剧，充满滑稽、戏谑色彩。此后，许多杂耍戏班将此种形式借鉴过去，用其串连节目、调节气氛。随着历史的前进，哑剧发展成一种既可以生动表现各种人物，也可以深刻说明人生哲理的艺术。

现代哑剧主要产生于19世纪法国哑剧表演大师德布洛（1796～1846）。他创作了一个独特的人物形象比埃罗，并围绕它编创了一系列哑剧作品，使哑剧成为一种以富有表现力的动作传达无法言语的、表现感觉的独角戏，用木偶式的人物所具有的喜怒哀乐去感染观众，引起人们的共鸣。



联邦德国哑剧大师米兰斯拉代克表演照

当代哑剧有独角戏，也有集体哑剧，大都有完整的情节。演员演出时都勾画上



法国哑剧大师马尔索在中国北京演出的《比普》剧照

色彩夸张的白色脸谱，据说这是古罗马哑剧演出时面具的遗风。除表演形体动作之外，音乐及效果的应用逐渐在哑剧中推广。现代以表演哑剧著名的艺术家有卓别林（英）、马尔索（法）、莫尔肖（奥地利）等。

## 【宫廷剧】

（court play） 在封建贵族的宫廷及宫廷剧院里上演的戏剧。欧洲的宫廷剧起源于16世纪的意大利，当时上演的戏剧，除了即兴喜剧是来自民间和在民间演出外，余者如喜剧、悲剧、田园剧等，都是供少数上层人物欣赏的。

田园剧尤为适宜宫廷舞台演出，它以美丽动人的诗的形式写成，演出时配有优雅的音乐、华丽的服装和精致的布景，是贵族阶级的消遣品。其代表作有菲拉拉宫廷著名剧作家塔索（1544～1595）的《阿明达》等。在佛罗伦萨和帕马宫廷里上演的古典喜剧和当代剧，还是宫廷庆祝活动的重要组成部分。在16世纪，英国宫廷戏剧的代表作家约翰·黎里（1554～1606）曾长期为伊丽莎白宫廷服务，他的剧作大都取材于历史或神话，专为女王歌功颂德；英国宫廷剧的演员首先是宫廷侍从，他们均受到贵族阶级的保护。17世纪，宫廷剧在法国有长足的发展，当时的演出首先要由皇室的成员认可。18～19世纪，宫廷剧在讲德语的君主国家内占有重要地位，甚至专业剧团也多被宫廷私属团体所控制，德国宫廷剧院的豪华演出风靡一时。

在东方，约公元7世纪，印度古典剧坛上也曾流行以描写宫廷生活为中心的宫廷剧，代表作有署名戒日王的《璎珞传》、《妙容传》和《龙喜记》等。

## 【书斋剧】

（closet play） 一种旨在供阅读而不适于上演的文学剧本。又称案头剧。书斋剧最早的剧作家是古罗马的塞内加（公元前4？～公元65）。他在悲剧作品中惯用长篇大论的独白或对话以及各式各样的隐喻，但缺少应有的戏剧性，因而难以上演。其代表作有《特洛伊妇女》、《美狄亚》和《堤埃斯忒斯》。在戏剧史的其他时期，也曾出现过这类剧作。有人把弥尔顿（1608～1674）的《力士参孙》（1671）、拜仑的《曼弗雷德》（1817）和雪莱的《钦契一家》（1819）等，也称之为案头剧。1859年，恩格斯在谈到拉萨尔的悲剧《弗兰茨·冯·济金根》时指出：这部剧作“由于道白很长，根本不能上演”。这是这类剧作的共同弱点。

## 【情节剧】

（melodrama） 根据题材内容划分的戏剧类别之一。它的主要特点是：戏剧情境险恶多变、矛盾冲突尖锐激烈、剧情发展中包含着大量偶然及巧合的因素，充满了紧张的戏剧场面。

18世纪末到19世纪初盛行于欧洲的情节剧被后世称为“原始情节剧”，它们通常有4个程式化的人物：高贵勇敢的男主角、年轻美貌的女主角、代表邪恶势力的坏蛋、滑稽的丑角。它们的情节也是程式化的：第一幕表现爱情，第二幕坏蛋作恶，女主角受难，第三幕男主角在丑角的帮助下惩罚坏蛋，以大团圆结束。原始情节剧常在曲折的情节中包含着惩恶扬善的道德宣传，而且有音乐配合剧情，容易被观众所接受。在欧洲，考茨贝曾写过200

多部情节剧，其中以《厌世与忏悔》(1789) 最为著名，R.-C.G. de 皮克塞雷克尔（1773~1844）也是有名的情节剧作家。在19世纪，这类情节剧也曾风行一时。有人认为，普兰奇的《土匪》(1829) 是最后一部原始情节剧。从此以后，它逐步衰落。但情节剧作为一种样式，此后仍时有作品出现，大仲马（1802~1870）的《波琳》(1840)、鲍塞考尔改编的《科西嘉兄弟》以及大量根据通俗小说改编的情节剧，仍然拥有很多观众。在现代戏剧中，诸如惊险剧、侦破剧、推理剧等等，都可以列入这个范围。A. 克里斯蒂（1891~1976）的《捕鼠器》(1952)，是伦敦剧院有史以来上演的最悠久、演出场次最多的剧目。

## 【多幕剧】

(full-length play)　按作品形式规模划分的戏剧类别之一。与独幕剧相对应。舞台口的大幕启闭一次为一幕，在全剧演出过程中，大幕启闭两次以上者，即称多幕剧。古希腊戏剧及莎士比亚时期的戏剧演出分场而不分幕。

欧洲戏剧在17世纪以后开始分幕。一幕之内又可分成若干场。幕与场的区别在于：一幕标志着剧情发展的一个大段落，而一场则表示大段落中时间的间隔或场景的变换。在多幕（或场）剧中，幕间歇往往表示着或长或短的时间跨度或场景的变换转移，而分幕分场则成为戏剧处理时间和空间的特殊方式。在现代戏剧中，幕与场的界限已不很明显，有很多剧目并不分幕，在多场景、无场次的剧目中，时间的变化和场景的转换显得更为自由。

## 【独幕剧】

(Sketch)　按作品形式规模划分的戏剧类别之一，与多幕剧相对应。指剧情在一幕内完成的小型戏剧。通常只有一个场景，也可以有两个以上场景。由于它篇幅大都较小，有时又称之为小戏。在独幕剧中，一般人物较少，情节线索单纯，从一个生活侧面反映社会矛盾，构成一个独立完整的戏剧故事。英文 one act play 可译为独幕剧，也可译为一个行动的戏，亦即只包容一次完整的行动。在17世纪，莫里哀曾写过一些独幕喜剧，如《可笑的女才子》、《逼婚》等。但这一类戏剧在19世纪后期才开始流行。契诃夫的《求婚》、J. 辛格的《骑马下海人》、格雷戈里夫人的《月出》、菊池宽的《父归》等，都是著名的独幕剧佳作。

## 【街头剧】

(square play)　一种在街头、广场演出的戏剧形式，又称广场剧。在国外，各种各样的街头剧演出也不乏其例，如70年代在秘鲁的利马或其他城市，有不少剧团走上街头、广场为群众进行演出，多以群众普遍关心的社会问题为内容，演出结束后演员与观众进行讨论，很受群众欢迎。

## 【活报剧】

(living newspaper)　一种戏剧演出形式。它以迅速反映时事、进行宣传为目的，就象“活的报纸”。在国外，也有活

报剧的演出。在中国活报剧演出中，常常把反面人物漫画化，动作高度夸张，演出不拘一格，多在街头、广场演出。

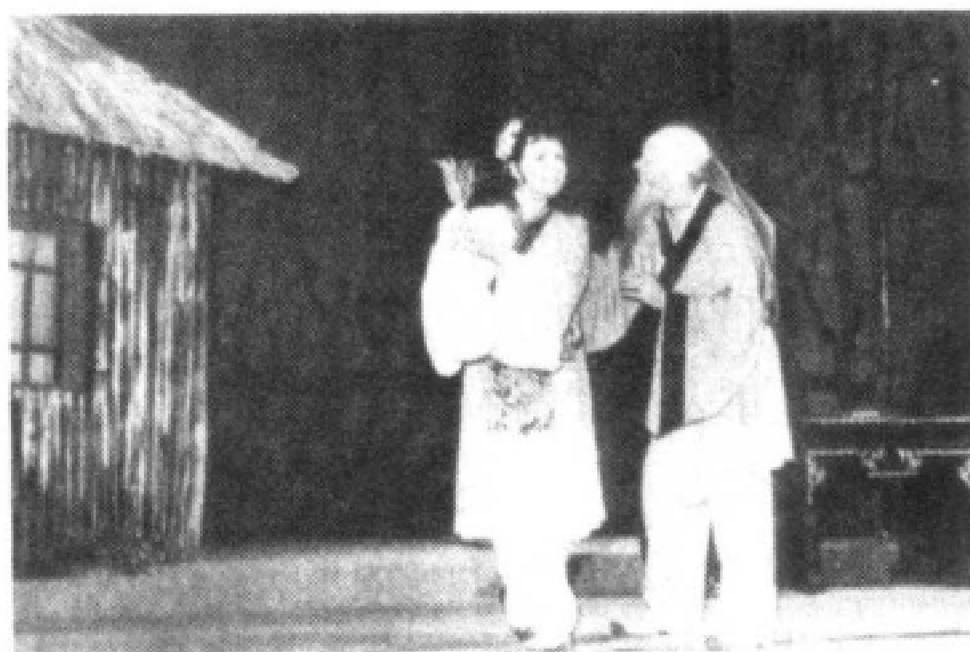
有时，人们也把那些只表现事件过程而忽视人物形象塑造的剧目贬称之为活报剧。

## 【儿童剧】

(child play)　以儿童为服务对象的话剧、歌剧、舞剧、歌舞剧、戏曲以及童话剧、神话剧、木偶戏、皮影戏等不同类型剧种的统称。儿童剧除了具有戏剧一般的特征外，还要适应儿童特有的情趣、心理状态和对事物的理解、思考方式。要求通过具体、鲜明的形象与活泼、明快的情节向他们剖析严肃的主题，进行美的感染。在美的感染过程中，培养儿童积极的创造精神，发展他们的意志和想象力，从而使他们的思维能力受到锻炼，唤起他们的求知欲，尽可能使他们正确地认识现实世界与周围事物，以达到巩固其自身既有



《艾丽斯漫游奇境记》剧照　美国明尼阿波利斯市儿童剧院演出



苏联上演的中国儿童剧《马兰花》剧照

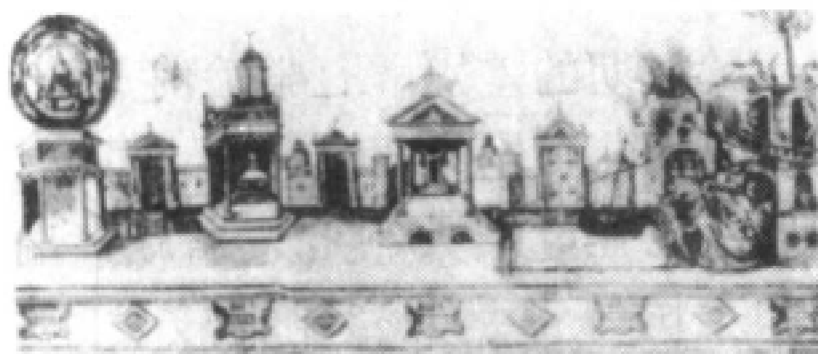
的道德感。儿童剧应具有思想的明确性、道德的纯洁性、人物性格与行为的真实性、摄取生活素材的广泛性和准确性、艺术构思的完美性。在有些国家，根据儿童各个年龄时期的差别，有学龄前、学龄初期和少年期儿童剧的明确区分。苏联、日本、罗马尼亚、澳大利亚、挪威、瑞士、德国和美国等都是儿童剧比较发达的国家。著名的儿童剧作品如《十二个月》、《神镐》、《青鸟》、《灰姑娘》、《乞丐与王子》、《皇帝的新衣》、《青年近卫军》、《快乐的汉斯》等在许多国家已广泛流传。

## 【神话剧】

(myth play)　以神话故事为题材的戏剧。这类戏剧在不同国家、不同时代都有出现。在欧洲，古希腊悲剧的题材，大都取自希腊神话，但悲剧诗人往往给神话以新的解释，赋予它以现实意义的内涵。莎士比亚借用希腊神话题材写了《特洛伊罗斯和克瑞西达》、《维纳斯与阿多尼斯》等剧作。高乃依、拉辛以及歌德等人的某些剧作，也取材于希腊神话。这些不同时代的剧作家，在借用这些题材时，也都予以加工、改造，寄寓了新的意义。

## 【宗教戏剧】

以圣经教义为题材的中世纪戏剧的统称。在9世纪前后，出现了以耶稣受难、天使向圣母及使徒显灵、耶稣升天为内容的瞻礼式戏剧。10世纪前后，以圣经故事和天主教教义为题材的戏剧形式逐渐形成。13世纪开始出现有情节的故事表演，如《亚当的故事》，并出现先以歌颂圣母为主、后亦讴歌使徒的奇迹剧。到14世纪，一切宗教题材的戏剧都被称为神秘剧。



中世纪宗教剧演出时的剧场

神秘剧先是在教堂内配合弥撒形式进行演出，也在圣诞节、复活节等重大庆典上演出。13世纪时，演出由教堂内移至教堂外广场上举行。最早的表演者是僧侣、修道士和神学院学生，用拉丁语演出。随着戏剧走出教堂，演出对象从善男信女扩大到广大民众。教会为了取悦于民和适应露天场地演出，不断增强戏剧表演的成分，在广场上演出时开始搭台。演出原则是戏剧情节与地点同时变化，或将代表地点的全部布景并列置放台上。地狱、天堂各居一端，中为尘世。这种方法一直沿用到17世纪上半叶。

## 【历史剧】

（history play）　根据题材内容划分的戏剧种类之一。指取材于历史事件和历史人物的剧目。在西方，属于这一剧种的作品，古已有之。黑格尔在运用这一名称时，把它界定为“向过去的代取材”的作品，并把“维持历史的忠实”作为一条重要的创作原则。

历史剧应该对历史忠实到何等程度，一向是理论家争论的课题。一般地说，历史剧作为戏剧艺术的一个种类，并不要求作品拘泥于历史事件的自然进程和详情细节，而要求剧作家把创作的重心置于对历史人物的把握、表现和解释上。人物的历史可传性和真实性，应该是评价历史剧作品的基本尺度，也应该是剧作家所遵循的基本原则。在实现这一原则时，剧作家可以根据塑造典型人物的需要对历史事件进行取舍、加工，不仅可以改变它的自然进程，而且可以进行局部的虚构。

历史纪实剧是历史剧的一个极端。它更注重对历史现象的忠实再现，按照历史提供的确凿人物关系进行剧作结构，并以历史事件的自然进程安排剧情进展。这类剧目可以使观众获得历史知识，又可以在一定程度上满足艺术欣赏的要求。剧作家可以通过这类剧目把重大的历史事件形象化，借以揭示某种历史的经验和教训，使观众获得启示。

历史剧的另一个极端是历史故事剧。这类剧目虽然也是向过去时代取材，但是，人物和事件并没有或少有历史依据。而是取材于某些曾经流传的历史故事。

## 【社会问题剧】

（problem play）　按照题材分类的一种戏剧类别。主要指反映社会矛盾、提出社会问题的戏剧作品。对其所包容的范围，有广义或狭义的不同解释。劳森认为：古希腊悲剧是社会问题剧，例如在索福克勒斯的作品中提出了一个社会问题：

“一个人在无知中触犯了社会法规也应该负责任吗?”欧里庇得斯的作品则探讨了社会公正与个人意志的关系问题。从这个意义上说，莎士比亚的著名悲剧、法国古典主义的某些悲剧和喜剧，都可以列入它的范围。有人还认为，雨果的浪漫主义戏剧，也可以说是社会问题剧。这些看法都是对这一类戏剧的广义理解。狭义的社会问题剧则专指易卜生及其继承者的某些剧作。在19世纪70和80年代，易卜生连续创作了《社会支柱》、《玩偶之家》、《群鬼》、《人民公敌》。这四出戏被后人称之为社会问题剧的代表作。在这些剧本中，易卜生不仅针对当时社会存在的各种矛盾提出尖锐的社会问题，而且往往让剧中人物直接讨论这些问题，具有强烈的社会批判色彩。英国的萧伯纳、高尔斯华绥，美国的C. 奥德兹，都是易卜生或社会问题剧的直接继承者。

## 【广播剧】

(broadcasting play)　用机械手段录制的戏剧形式之一。它是听觉艺术，运用语言、音乐、音响效果和录音技术描绘生活场景，展现故事情节，塑造人物形象，并通过无线电广播传达给听众。1924年1月，英国广播公司播出的《危险》(查德·休斯编剧)，是世界上第一部专为电台撰写的广播剧。从此，随着广播科学技术的发展，广播剧流行各国，成为一种世界性的艺术形式。

广播剧是综合性声音艺术，在广播剧中，生活场景的描绘、情节的展开、人物形象的塑造以及渲染气氛，都只能借助语言、音响和音乐等手段。失去了视觉形象，是广播剧的弱点。然而它却可以借助声音媒介充分调动听众的想象力，使之通过自己的想象直接参与创造，这对欣赏者是一种特殊的艺术享受。在这方面，广播剧又有着自己特殊的优势，特别是由于人的内心世界本身就是非视觉性的，这就使幻想、梦境、回忆和人的内心生活世界成为广播剧的理想题材。

广播剧由于自身的非视觉化特点，使得它在处理空间转换、时间的跨度与时态交错方面，较之舞台剧，都有更大的自由性。同时，因为广播剧只用声音塑造听觉形象，有“看不见”这样一个局限性，故不宜表现众多人物、复杂事件和多种矛盾冲突。它应当线索清晰、人物集中，使人听之省力，清楚明白。

广播剧的欣赏方式不同于舞台剧和电影，往往是一个人、小群人坐在家里、公园里、办公室里，甚至在路上随意收听。这种欣赏方式，又使广播剧并不具有舞台剧和电影群体欣赏时的相互呼唤和强度反馈的效果；另外，由于欣赏方式的便利，使广播剧有可能连续定时播放，因而出现了众多连续广播剧。在有些国家，连续几年的连续广播剧在听众中造成深刻的影响，为广大听众所熟悉和喜爱。

## 【电视剧】

(television play)　一种专为在电视机荧屏上播映的演剧形式。它兼容电影、戏剧、文学、音乐、舞蹈、绘画、造型艺术等诸因素，是一门综合性很强的艺术。

电视剧是随着电视广播事业的诞生而发展起来的。国内外有3种类型的电视剧：

① 电视戏剧。主要是按舞台剧的法则创作的电视剧，带有浓郁的戏剧艺术特色；②电视电影(亦称电视影片)。基本上是按蒙太奇技巧摄制的电视剧；③狭义

的电视剧。主要是根据面对面交流的特点和“引戏员”的结构方式制作的电视剧。还有许多电视剧兼取几类之长，难以明显归入哪一类。

由于制作电视剧的物质材料（摄象机和录象磁带）、传播媒介（电视屏幕）以及欣赏方式（以家庭式为主）等方面的特殊性，使这种艺术样式具有以下的特性：①由于电视屏幕的面比电影银幕小得多，因而，在电视剧中一般都尽量少用全景和远景，大多采用中、近景和特写。特写镜头不但在电视剧中频繁出现，而且延续的时间幅度也大。它在电视剧中除有突出和强调作用外，还是叙述剧情的重要手段。②电视剧中语言因素占有重要地位。由于面对面交流的特点和特写的大量运用，使得对白和独白的作用大大加强，一些电视剧还经常采用第一人称的自叙方式，本身就象是一段长长的独白。电视剧的这种叙述方式，在家庭环境中显得亲切感人。③电视剧特别适于揭示人物的内心活动，展示人物内在思想感情的变化。有人认为，电视剧是对“生活的转播”。荧屏与观众之间的距离空前缩小，因而对演员的表演提出一些特殊的要求，如力求生活化、朴实而自然，切忌舞台表演中动作与声调的放大和夸张，需要较为本色的表演和即兴式的创作，才能给人以“生活自身形态”的感觉。又由于电视剧欣赏方式（家庭式）的特点，使它的篇幅灵活自由，可以有10多分钟的电视小品，也可以有长达几集甚至几十集的电视连续剧。

## 【皮影戏】

（shadow play）　一种用皮制（或纸制）的平展玩偶演出的戏剧形式。它借助灯光把由人操纵的玩偶影像投射在半透明的屏幕上，供观众欣赏。它在许多国家中盛行，虽在表演形式、影人造型、音乐舞



印度尼西亚皮影戏人形

蹈及剧目内容上有所不同，但都以操纵为其表演方法，具有傀儡艺术的特点。

国外皮影戏最早兴起于中国、印度、印度尼西亚、土耳其等亚洲国家，随后传入欧美各国。皮影戏的产生和兴盛，大都与宗教活动有关，甚至在近代某些国家中仍作为一种祭礼仪式演出。后来发展起来的欧美国家皮影戏则是一种娱乐性的戏剧艺术。

印度尼西亚的皮影戏，俗称爪哇影戏，又叫“瓦扬皮卫”，是印度尼西亚剧种中最古老的艺术。11世纪时，皮影戏已很盛行。最初它大概是拜佛祭祖仪式的一



古代埃及的影戏《弓箭手乘的船》

部分，至今仍在演出前焚香祈祷。皮影戏的表演者被称为“铃吉特”，与僧侣一样

受人尊敬。演出的影幕长10尺，高8尺，表演者坐在灯下，操纵影人，同时用脚叩



日本皮影人形

打金属板伴奏，左手敲打箱子，来指挥乐队，并随着影人的动作诉说台词。“瓦扬”的影人是用水牛皮刻制成，面部富于怪诞的情趣，双臂过长，关节活动少，透明度差，照射在影幕上成为灰色的影子。演出一般由晚间至次日拂晓，剧目内容多取材于印度史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》以及印尼民间传说和为民族自由而斗争的故事。自18世纪以来，皮影戏成为岛上唯一的大众艺术形式。

巴厘的皮影戏与爪哇基本相同，但人形较大、音乐较差，其宗教色彩较爪哇更浓。在苏门答腊和马来半岛也都有皮影戏。

泰国的皮影戏叫作“南”。大约在12世纪通过马来半岛传入泰南地区，与爪哇影戏相似，表演是通过幕后的火光，将影像投射在挂起的白色屏幕上，使人观看影子。“南”的影人较大，没有活动关节，实际用两根棍支撑着影人进行表演。由于这种影戏的影响，逐渐形成了泰国的新舞剧艺术“孔剧”，在亚洲舞剧中享有盛誉。

马来亚、缅甸、柬埔寨、越南等国也都有过皮影戏，形式与爪哇、巴厘的影戏大同小异，可能是受爪哇影响而发展起来的。

印度的皮影戏形式与爪哇、巴厘、泰国等相同，似有相互承袭关系。其影人是半透明的皮影，在露天广场表演，演出时间也是从晚间到凌晨。

土耳其称皮影戏为“卡拉居士”，在15世纪颇为流行。它的对白切中时弊，幽默辛辣，语言隽永。16、17世纪时成为从割礼到宫廷娱乐和一切喜庆仪典中必不可少的一种演出。19世纪后在斋月期间，是人们唯一的娱乐形式。

“卡拉居士”在表演时一面要弄影人，一面说着台词，一般没有脚本，没有音乐伴奏，以对话为主，内容是艺人现编现演，对话的长短取决于艺人的才思，还要善于模仿各种各样的人和动物。土耳其的皮影人是用骆驼皮制作的，关节能活动，



印度尼西亚皮影人形

雕刻较简单，着色方法有特色，影人有35~40公分高，适于演滑稽戏。土耳其的皮

影戏对埃及、沙特阿拉伯、突尼斯、摩洛哥等国都有一定的影响。

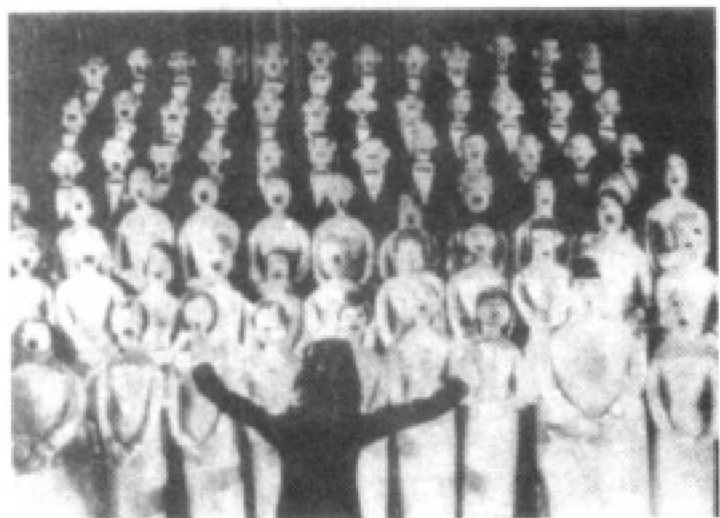
伊朗皮影戏在14世纪时已经出现，波斯历史学者瑞师德丹丁曾指出：当成吉思汗儿子继成大统的时候，有中国的演员到波斯，演员在幕后表演特别的戏曲（指皮影戏），证明那时传入波斯。据说土耳其的皮影戏，是由波斯流传过去的。

日本是以偶人著称的国家，皮影戏却远不如木偶戏那么发达。《日本游戏史》中说，在1674年时日本已有职业性的影戏演出。日本剪纸影戏的人形，是用黑纸或油纸制作的，用长竹签子耍弄做出各种动作。现代在日本有代表性的影戏班有藤城清治的“木马座”、藤泰隆等人的“稻草人座”。

## 【木偶戏】

（puppet）　由幕后演员操纵用木偶表演的戏剧形式。它是一门“手的技艺”。

**起源与发展**　大约在公元前5世纪开始出现木偶戏。印度、中国、希腊等文化古国，以及西欧的某些地区都有文字记载。在北美，表演性的木偶，据说是从印第安人的宗教魔术中脱胎出来的。在北非，木偶戏与“面具戏”有密切联系。从世界范围看，这种用木头人“虚拟”表演的戏早于人演的舞台剧，具有表演性先



苏联国家模范中央木偶剧院演出的木偶戏《一个不寻常的音乐会》



八王子的车木偶，吉田冠十郎的《三番叟》。

于、优于文学性的特点。商品经济的出现、市民阶层的兴起，为单人肩担帐篷、流动演出木偶戏提供了广阔天地，在世界各地相继产生了一批批民间木偶戏艺人，使木偶戏成为“民间戏剧”、“平民戏剧”的重要组成部分。大约在七八百年前，世界上许多地区出现较具规模的专业木偶剧团（班社）。德国在16世纪出现用木偶演出的民间故事《浮士德》。日本傀儡戏古称人形净瑠璃，19世纪成立著名的文乐剧团后，“文乐”即成为传统傀儡戏的通称。19世纪末20世纪初还出现有更正规更专业化的木偶艺术剧院，如苏联的列宁格勒木偶剧院、保加利亚的索非亚木偶剧院、捷克斯洛伐克的斯波捷伯·赫尔文涅克剧院等等。

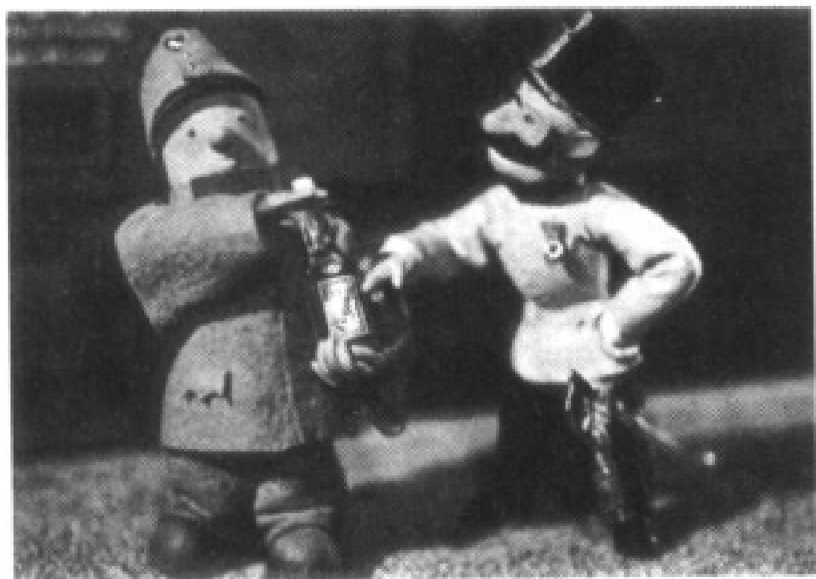
约从20世纪初开始，木偶戏出现了一种新趋势，强调最充分发挥木偶特点，增强“偶味”，多演一些“人”的演员无法表演的戏。于是出现了多种多样的演出形式，如手套式、托棍式、提线式三者综合演出；真人与木偶同台演出；演员由幕后操纵变为出现在台前，当观众面操纵；台下观众与台上木偶混合演出；放映电影与木偶剧混合演出等。30年代之后世界上还出现了电影木偶，电视木偶等等，从而木偶戏剧本有可能更多采用童话和神话题



C. 奥布拉斯卓夫和他的木偶佳帕（苏联）

材，越来越多地把亿万儿童观众作为服务对象。这是全世界木偶戏的共同趋势。国际木偶剧坛上著名的艺术家如苏联的奥布拉兹卓夫、捷克斯洛伐克的斯库伯、英国的约翰·布伦多尔、罗马尼亚的玛耶露娃、法国的菲利浦·让蒂、日本的川尻泰司等人在木偶戏的创新上作出了杰出的贡献。

在许多国家中，木偶戏这种独特的艺术手段，不仅为戏剧界、教育界所运用，而且遍及各行各业。例如捷克斯洛伐克就被誉为“木偶之国”，木偶表演随处可见。商店的柜台上，农场收割机的机箱上，码



木偶戏《好兵帅克》剧照　捷克斯洛伐克木偶剧团演出

头货物的堆放场中，医院领药处的橱窗口，图书馆出纳台上，到处都可以当成活动场所。这种普及形式的木偶戏，题材广泛，可与各种层次的观众心灵相通。

1929年成立了木偶戏团体的国际组织，即国际木偶协会，80年代有50多个国家成为其成员国。由它所举办的国际木偶艺术节，是木偶艺术界的“奥林匹克”盛会，提供观摩学习的机会，有利于木偶艺术事业的巩固、提高和发展。

**分类**　木偶戏可依木偶本身的结构和



用野吕间木偶操作主人公角色的青头。

操纵方式分类，也可依戏剧形式分类。按前种方法分类，一般可分为提线式、托棍式及手套式三种。

提线木偶：即悬丝木偶。民间简称为线戏或线偶。线偶身高约二尺，由头、躯干、四肢三个部件构成。在重要关节部位各缀以丝线。线位一般设置在头、腹、背、手臂，手掌、脚趾等部位上。布线少者8条，多者二三十条。幕后演员以拉动丝线来操纵其动作。

托棍木偶：又称杖头木偶。民间简称为托戏或肘偶。托偶身高二尺左右，装有

三根操纵杆，主杆（有长把、短把之分）持头，侧杆（两根，有内肘、外肘之分）持双手。舞台下的演员左手持主杆，右手持侧杆，托举偶人操纵其动作。

手套木偶：又名掌中木偶。民间称这种木偶戏为布袋戏，或称指花戏（即指头上的花样）、肩担戏，中国北京俗称“耍苟利子”。手套偶身高 8 寸或 1 尺 2 寸。木脑壳中空，颈下缝合个布内套，连缀四肢，外着服装。操纵者的手掌即活动在此布内套之中。以演员的手掌作为偶人的躯干。以食指串上偶人头，大拇指撑着左臂，其他三指并拢撑着右臂。双脚往往任其自然摆动，有时用演员的另一只手拨弄偶人的双脚，模拟着步姿。

按戏剧形式分类，木偶戏可分为歌剧、舞剧、话剧、哑剧等与一般戏剧形式相对应的多种类型。很多木偶戏种是由一般戏剧移植而来的，其配乐、风格、做派与被移植戏剧一致。

# 二、戏剧流派

## 【现实主义戏剧】

(realistic theatre) 戏剧主要流派之一。它强调在舞台上客观地、精细地再现生活，塑造典型环境中的典型人物。在世界各国的戏剧史上自戏剧的最早形成就包含现实主义因素，这种具有现实主义因素的戏剧随着时代、民族和社会条件的不同而有所变化和发展。但是，作为比较自觉地、有完整的艺术理论和演剧体系的流派，通常是指19世纪下半叶，欧洲文学与艺术中现实主义占据主导地位以后兴起的一种戏剧运动和流派。

**形成** 从19世纪30~70年代，随着文学领域里浪漫主义和现实主义两大流派的相继出现，现实主义戏剧也开始在欧洲舞台上活跃起来。在法、德、英等国，这个时期的现实主义戏剧尚未同浪漫主义划清界限，不少剧作家沿用了浪漫主义戏剧的口号，或者本身就是从浪漫主义运动转过来的，莎士比亚是他们反对新古典主义斗争中的共同旗帜。这时期俄国的现实主义戏剧在理论和实践上都取得了令人瞩目的进展。别林斯基在提出文学有“现实的”(即现实主义的)与“理想的”(即浪漫主义的)区分的基础上，对戏剧创作中的现实主义也作过进一步的论述。在创作方面，俄国果戈理的《钦差大臣》和奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》是现实主义戏剧早期的优秀代表作。但从总体上说，本时期欧洲现实主义文艺的主要成就还在于小说方面。70年代之后，欧洲出现了一股以批判现实主义为特色的独立的戏剧潮流，并且在创作与舞台艺术上都达到前所未有的高峰。批判现实主义戏剧在北欧(主要是挪威)和俄国取得的成就最为突出，它的代表作是易卜生首创的“社会问题剧”。易卜生的《玩偶之家》、《人民公敌》等剧，用严谨的戏剧结构和成功的性格刻画，提出并讨论了当时社会中的道德、法律、妇女等重大问题，尖锐地批判和否定了资本主义世界流行的伦理观念。

在批判现实主义戏剧逐步成熟和壮大的过程中，始于法国，而后席卷欧美的“小剧场运动”曾起过重要的促进作用。1887年，安托万等人为响应左拉提出的自然主义戏剧的主张，在巴黎创办了自由剧场。他们不满于古典主义和浪漫主义戏剧背离自然的原则，提出新时代戏剧应当成为人生的“实验室”，戏剧家须象科学家一样对自然和人进行“直接的观察、精确的剖解”，“只须职材于生活中一个人或一群人的故事，忠实地记载他的行为。”他们的观点带有明显的消极因素，但在很大程度上又具有批判现实主义的倾向。实际上，自由剧场除了演出一部分自然主义戏剧以外，还上演过不少现实主义作品。接着，德国的自由剧场(1889)、英国的“独立剧院”(1891)、俄国的莫斯科艺术剧院(1898)以及美国的各类实验性小剧院先后建立，形成了颇具声势的“小剧场

运动"。这场运动不仅进一步扩大了易卜生和批判现实主义戏剧的影响，而且哺育了更多的现实主义剧作家。代表人物有德国的豪普特曼，英国的萧伯纳、高尔斯华绥，爱尔兰的格雷戈里夫人，俄国的契诃夫、高尔基和美国的奥尼尔等。同时，随着现实主义戏剧文学的繁荣，与之相适应的写实派舞台艺术也迅速发展起来，并趋向成熟化和理论化。到 20 世纪初，终于形成了以斯坦尼斯拉夫斯基体系为代表的现实主义演剧体系。

**特征**　由于共同的社会历史背景和文艺思潮的影响，盛行于 19 世纪末至 20 世纪初的现实主义戏剧，具有大致相同的一些基本特点。

①在题材与主题方面，现实主义戏剧扩大了反映生活的范围，特别注重揭露社会的黑暗现象，试图在舞台上暴露现实的真相，激起人们对生活本质的思索。在契诃夫等后期的批判现实主义剧作家的作品里，还表现出变革现实的迫切愿望和对美好"新生活"的追求。

②在艺术表现方面，现实主义戏剧将客观真实地再现生活作为基本准则。他们主张在舞台上严格地按生活的逻辑组织冲突和场面。无论人物的心理刻画，还是动作细节的描绘都应尽可能做到逼真和准确。剧作家必须恪守"代言体"格式，不能象浪漫主义戏剧那样，借人物之口直接抒发作者自己的情感和议论，而必须通过客观的舞台形象自然地流露作者的社会理想和道德激情。为使舞台形象真实可信，现实主义戏剧的结构通常具有时间、地点和事件比较集中紧凑的特点。台词采用生活化的语言，一般不用韵文。与此同时，现实主义戏剧又强调艺术的典型化原则，反对把生活现象不加选择地搬上舞台的自然主义倾向。他们要求戏剧通过典型的环境，事件（情节）和冲突，来烘托、突出典型性格，从而深刻地揭示社会生活的某些本质方面及其发展趋势。这些要求是和现实主义创作方法的基本原则完全一致的。

③根据上述特点，现实主义戏剧的演剧形式必然相应地要求从生活的真实再现中求美感，致力于在舞台上造成逼真的生活幻觉。他们严格划分了舞台与观众席的界线，主张在二者之间筑起观众看来透明、演员看来不透明的"第四堵墙"，以便演员更好地"生活"在舞台上。现实主义戏剧表演艺术产生了斯坦尼斯拉夫斯基的体系化的表演理论。他们要求演员在"规定情景"中由"自我"进入角色，以"情感的精神真实及其表露的形体真实"创造出"美丽而崇高的人的精神生活"。在舞台美术方面，现实主义戏剧借助近代科学技术所提供的物质条件，也尽力在舞台上布置幻觉性的写实景，一般不采用写意性或装饰性的设计，更反对一切浮华虚假的作风。

**发展**　早在 19 世纪下半叶，马克思、恩格斯曾经多次高度评价历代现实主义戏剧的传统以及与他们同时代的批判现实主义戏剧的成就。他们在批评拉萨尔的历史剧时，还提出了著名的"莎士比亚化"原则，强调"我们不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西，为了席勒而忘掉莎士比亚"。他们对未来的无产阶级戏剧寄予深切的希望，认为它应是"较大的思想深度和意识到的历史内容，同莎士比亚剧作的情节的生动性和丰富的完美的融合。"这些论述为现实主义戏剧的健康发展指明了方向和道路。

20 世纪初以来，在富有现实主义戏剧的优秀传统的俄国，高尔基等人的剧作为革命戏剧奠定了基础。十月革命以后，苏

联及其他一些国家陆续涌现出一批新型的社会主义现实主义戏剧作品。在中国，"五四"新文化运动之后兴起的现代话剧，一开始就坚定不移地走上现实主义的道路，并在30、40年代造就了曹禺、夏衍等一批成熟的现实主义剧作家。几十年来，中国现实主义戏剧在反对帝国主义、封建主义的斗争和社会主义建设中曲折地发展。在欧美第二次世界大战后有不少现实主义剧作家，对于西方社会日趋严重的失业、贫困和精神危机表现出极大的关注。他们在反映这类社会问题时，越来越多地将笔触深入到人的内心世界，往往通过真实、细腻的心理描写，折射出当代资本主义世界的各种痼疾。在艺术表现上，他们则广泛汲取其它流派的表现方式和表现手法，以丰富舞台的表现力。以布莱希特为代表的一批戏剧革新家则在舞台艺术方面丰富和发展了现实主义戏剧。他们从戏剧的根本观念与戏剧美学的高度，重新评价传统的现实主义戏剧的表现手段，努力在舞台与观众之间建立新的联系。反映对象的内向化和演剧形式的多样化，是当代现实主义戏剧发展的重要趋势。

## 【浪漫主义戏剧】

（romantic drama）　戏剧的主要流派之一。作为特定的历史现象，它是19世纪前期在欧洲（主要在法、德、英等国）兴起的戏剧流派。在不同的国家有不同的表现，但有3条基本特征是大致相同的：①从产生的背景来看，它坚决反对、冲破一切古典主义的既定规则，是作为一种公然反叛的力量而崛起的；②从创作思想来看，它崇尚主观，强调艺术家的激情、想象与灵感，既无视艺术程式的束缚，也不受生活真实的局限；③从艺术形式上看，它常用强烈的对比和夸张，使舞台上色彩斑斓，自由多变，充满机巧和突转，处处出奇制胜。在历史上，浪漫主义戏剧在各国先后经历的时间都不长，然而，给它以影响及受它影响的具有浪漫主义色彩的戏剧，却是源远流长，情况十分复杂。

浪漫主义的词源Romaitic来自于Boman（罗马），意味着中世纪的罗马式宗教文化，这是消极浪漫主义的一个重要渊源，而给积极浪漫主义戏剧以直接影响的，则是德国18世纪70年代兴起的狂飙突进运动；至于文艺复兴时期的莎士比亚，则无论是消极浪漫主义的旗手施莱格尔兄弟，还是积极浪漫主义的旗手雨果，都将他奉为典范。当然他们各有自己的着眼点。

作为一种思想文化运动，浪漫主义反映了自法国大革命带来的社会大变动之后人们不满于社会现实而沉浸于个人理想的心理。由于剧作家的社会地位以至对待社会变革的态度不同，其作品也就呈现出不同的面貌。浪漫主义戏剧有积极与消极两大类。面对历史的进程，前者表现出战斗的热情，后者则充满了病态的恐惧，前者向往着带有空想色彩的前进，后者则幻想着倒退。

在浪漫主义戏剧取得最大成就的法国，占主导地位的是积极的浪漫主义。1827年，雨果在《克伦威尔》的"序"中批判了古典主义及其"三一律"，宣告一种合乎自然，美、丑和爱、憎对照鲜明的新戏剧的诞生，成为浪漫主义戏剧的宣言。两年后，第一部浪漫主义戏剧，大仲马的《昂利第三及其宫廷》上演。1830年，雨果《爱尔那尼》的演出在激烈的斗争中终于赢得了浪漫主义戏剧的决定性胜利。法国另一位浪漫主义剧作家缪塞在人物塑造的真实、情节设计的机巧等方面达

到更高的水平。他的《罗朗萨丘》代表了浪漫主义戏剧艺术上的最高成就。

德国在18世纪末兴起的浪漫主义文学运动，是以反对启蒙运动思想的潮流而出现的。这个文学运动以理论家奥古斯特·施莱格尔和弗里德里希·施莱格尔兄弟为核心。这一时期的浪漫主义戏剧，有蒂克（1773～1853）的《神圣的格诺菲娃的生与死》、《福尔吐纳特》、《穿皮靴的雄猫》，克莱斯特（1777～1811）的《洪堡王子弗里德里希》，魏尔纳的《二月十四日》等等。他们的剧作多取材于神话和历史传奇故事，表现出怀古遁世的倾向，并具有浓厚的神秘主义色彩。

英国浪漫主义的成就主要在诗歌。著名诗人拜伦、雪莱也写了一些浪漫主义的诗剧，如拜伦的《曼弗雷德》、《该隐》和雪莱的《解放了的普罗米修斯》等。

浪漫主义戏剧在反对古典主义的斗争中取得了巨大的胜利，扫除了统治剧坛一百多年的陈腐规则，它以奇突瑰丽的想象、鲜明强烈的个性、大开大阖的传奇性情节、多彩多姿的民间或异国情调和生动有力的通俗语言，使剧坛面貌焕然一新，为濒于僵死的戏剧艺术注入了新的生命。然而另一方面，由于浪漫主义戏剧家往往过于注重个人主观激情的抒发而缺乏对于社会的冷静深刻的剖析，在艺术手法上也常常是奔放洒脱有余而准确细腻不足。他们过多地运用了信手拈来的乔装、巧合和机关布景等造成表面戏剧效果的手段。剧中人物都不过是大致的轮廓，他们都不是真正的完整的人；然而纯真热情的抒情悲歌的力量却给他们注入了生命。作者对于异常事物、甚至怪异事物的爱好，压抑了使我们联想到我们所熟悉的现实的万事万物，又突出了各种不自然的现象，这些现象虽然在他眼里很崇高，而在后世读者眼里不过荒谬可笑而已。因此勃兰兑斯的结论是："浪漫主义在本质上是太抒情了，产生不出具有持久价值的戏剧作品。"

1843年《城堡的伯爵》（雨果）上演失败，标志着浪漫主义戏剧作为特定流派在法国的结束。然而它的余响不绝，缪塞的不少剧作在19世纪50、60甚至90年代还在演出。英国拜伦、雪莱的剧作也是在他们死后上演的。更重要的是，浪漫主义戏剧打破古典主义桎梏的成就为此后现实主义戏剧的发展开拓了道路。到19世纪末20世纪初，欧洲戏剧又形成了象征主义、表现主义、超现实主义等种种所谓"新浪漫主义"的流派，把浪漫主义戏剧无拘无束地追求个性与想象但忽视社会历史深度这一特点发展到了极端，因此在这条线上发展而来的各种流派都因其奇特的形式而轰动一时，但寿命都不长。

浪漫主义戏剧在演剧艺术史上所起的作用也有着与剧作类似的情况。浪漫主义流派的演员克服了古典主义表演划分严格等级、规定朗诵般的铿锵声调和芭蕾般的·庄严动作而不注意角色内在情绪的弊病，首先肯定把舞台体验作为演员创作的基础，为角色灌注激情使之成为活生生的形象。例如第一流的英国浪漫主义派演员E.吉恩就是以这一特色战胜了著名的古典主义演员肯波，虽然他的外形和声音条件都并不好。但另一方面，吉恩由于过于倚仗热情，又有情绪难以控制、时常失去平衡的毛病，以致最终失去了观众。

在中国话剧中，田汉、郭沫若的一些剧作较多地带有浪漫主义色彩。

## 【古典主义戏剧】

（classical drama）　戏剧流派之一。在欧洲17世纪盛行的古典主义文艺思潮

影响下形成；17世纪法国发展得最为完备，在欧洲戏剧界曾占支配地位，到19世纪浪漫主义戏剧兴起后逐渐消失。

对古典主义戏剧的理论探讨，可以追溯到古罗马时代。但古典主义戏剧理论的确立是在17世纪30～70年代的法国。1636年，巴黎戏剧界因高乃依悲剧《熙德》的演出而发生争论。首相黎塞留授意法兰西学院撰文批评《熙德》。1638年，由学院创始人之一沙波兰（1595～1674）执笔的《法兰西学院对〈熙德〉的意见书》正式发表。文中指责高乃依违背了戏剧“以理性为根据”的“娱乐”作用，没有始终把“满足荣誉的要求”放在首位，未能严格遵守“三一律”等。这份意见书初次系统地宣告了古典主义戏剧的理论主张。1674年，另一位法兰西学院院士布瓦洛发表了诗体论著《诗的艺术》，集中阐述戏剧理论的第三章，汇集了亚里士多德、贺拉斯以来一切合乎古典主义原则的戏剧观点和法国古典主义剧作家的创作经验。这部戏剧论著可以说是古典主义戏剧理论的总结。

**古典主义戏剧的基本特征** ①17世纪的欧洲，“旧封建等级趋于衰亡，中世纪市民等级正在形成现代资产阶级。斗争的任何一方尚未压倒另一方”，这个时期的王权是进步的因素。因此古典主义戏剧家和理论家在政治上拥护王权，他们的作品和理论具有鲜明的政治倾向性，宣扬个人利益服从封建国家的整体利益，主张国家统一。在戏剧作品中，国王被描写成“正确”、“公正”的化身，戏剧冲突的最后解决都有赖于“贤明君主”的仁慈。在戏剧论著中，往往也有颂扬国王政绩，号召剧作家讴歌的内容。

②古典主义戏剧崇尚理性，蔑视情欲。理智和感情的矛盾是构成戏剧冲突的基本内容，而最终都以理智的胜利为结局。这里的所谓理智多指对中央王权的拥护，对公民义务的履行，对个人情欲的克制。这是以笛卡尔为代表的唯理主义哲学在戏剧创作中的反映。恩格斯指出：“这个永恒的理性实际上不过是正好在那时发展成为资产者的中等市民的理想化的悟性而已。”

③古典主义戏剧家把古希腊、罗马戏剧奉为典范。他们作品中的故事情节和人物，大多来自古代戏剧、史诗、神话和历史。古代英雄人物尤其成为他们的描绘对象。但是他们关心的不是历史真实，而是借古人来表达自己的社会理想。

④古典主义戏剧十分强调规范化。主要的法则是：戏剧创作必须遵守地点、时间和情节一致的“三一律”；人物塑造需要符合固定的类型，戏剧体裁有高低尊卑之分，悲剧被视为“高雅”的体裁，只能描写国王和贵族，喜剧被视为“卑欲”的体裁，只能描写市民和普通人；戏剧语言讲究准确、高雅，合乎逻辑；演员要按规定的程式来表现角色的感情；舞台场面追求对称、浮华和宁静。

**古典主义戏剧的流传** 法国古典主义戏剧在17世纪达到全欧的最高水平，产生了3个成就卓著的戏剧家：高乃依、拉辛和莫里哀。高乃依是法国古典主义悲剧的创始人和代表作家。他于1636年创作的《熙德》是法国第一部古典主义悲剧。其他重要剧作有《贺拉斯》（1640）和《西拿》（1640）等。剧本大都从历史中选择题材，主人公不是国王就是贵族出身的英雄人物，描写个人感情和国家义务之间的冲突，表达理性至上的主题。在艺术形式上，他并不严格遵守理论家们制定的法则，对“三一律”有所突破。到了17世纪50年代，拉辛取代了高乃依在戏剧界

的领导地位，重要剧作有《安德罗玛克》（1667）和《淮德拉》（1677）等。他的悲剧具有与高乃依不同的风格，着重表现揭露封建统治阶级黑暗和罪恶的主题，悲剧主人公具有普通人的德行和缺点，特别强调人物心理的细致分析，艺术形式简练集中。莫里哀是法国古典主义喜剧的代表作家，他的作品具有鲜明的反封建、反教会的特色，艺术形式既具有古典主义戏剧结构谨严、冲突鲜明的优点，又不拘泥于古典主义法则。重要作品有《伪君子》（1664～1669）、《吝啬鬼》（一译《悭吝人》，1668）、《贵人迷》（1670）和《司卡潘的诡计》（1671）等。高乃依、拉辛和莫里哀的戏剧都具有一定的民主思想，但他们都没有摆脱宫廷趣味。古典主义戏剧创作的繁荣，促进了古典主义表演艺术的发展。当时存在两个派别：拉辛派和莫里哀派。拉辛派的著名演员是孟多里（1594～1651）和费罗里多尔（1608～1671），表演讲究程式。莫里哀派的著名演员是莫里哀和他的学生巴隆（1653～1729），表演追求自然。古典主义舞台美术的特点是：布景单纯、抽象，服装华丽美观等。法国进入18世纪后，在初期，古典主义在戏剧领域仍占统治地位，启蒙戏剧家既同它作斗争，也利用它的形式为自己服务。到中期，随着启蒙运动的发展，古典主义戏剧日趋衰落。

英国古典主义戏剧是随复辟王朝从法国回来之后才形成的。它的创始人是德莱顿。他的戏剧论著《论戏剧诗》（1668）和《悲剧批评的基础》（1679）等，奠定了英国古典主义戏剧的理论基础。但他对法国古典主义戏剧原则有较大的突破，如对“三一律”提出异议，强调塑造性格既复杂又统一的人物形象，主张评判戏剧优劣的标准是生动的自然，而不是固定的法则等。主要作品有《印度女王》（1668）和《西班牙人征服格兰纳达》（1672）等。这一流派的喜剧代表作家是威彻利（1642～1716），作品有《村妇》等。

古典主义对德国戏剧发生影响是从18世纪30年代开始的。戏剧改革家和理论家戈特舍德（1700～1766）于1730年发表的《为德国人写的批判诗学试论》，提出了用法国古典主义原则为标准改革德国戏剧的主张，强调“理性是正确的风格的基础和源泉”，要求戏剧严格遵守“三一律”，时间不准超过白天的十八时，反对在戏剧中运用独白和出现丑角。他曾与女演员卡罗利娜·奈贝尔（1697～1760）及其丈夫领导的剧团长期合作，以实践他的主张。在他们的努力之下，产生了以古典主义表演艺术为特色的莱比锡学派。由于脱离民族的实际和启蒙思想的兴起，戈特舍德领导的戏剧改革很快归之于失败。到18世纪末，古典主义又一度在德国剧坛泛起，歌德、席勒在晚年创作的戏剧，又走上了古典主义的道路。

古典主义戏剧在意大利，直到18世纪末叶才开始有所反映。代表作家是阿尔菲耶里（1749～1803），他的剧作大都采用古希腊、罗马和《圣经》题材，表现对暴君的仇恨，对自由和正义的向往，创作方法接近拉辛。主要作品有《索尔》（1784）和《菲力浦》（1776）等。

18世纪30～50年代，法国古典主义的影响深入到俄国，于是形成了俄国古典主义戏剧流派。它与西欧古典主义戏剧不同，强调向民族历史和民族生活汲取题材，往往采用讽刺体裁来表达暴露性、反抗性的主题。最重要的代表作家是冯维辛，主要作品有《纨袴少年》（1782）等。1756年，彼得堡建立了第一座国立剧场，由演剧家伏尔科夫和剧作家苏玛罗科夫领

导，它对于古典主义戏剧在俄国的流行起了一定作用。

古典主义戏剧流派由于适应了君主专制、中央集权的政治需要，受到这种政权的保护、鼓励与培植，因此得以在欧洲剧坛延续达200年之久。直到资产阶级革命开始，浪漫主义戏剧兴起后，古典主义戏剧流派才逐渐消失。

## 【自然主义戏剧】

(naturalistic theatre)　戏剧流派之一。在欧洲19世纪浪漫主义运动后产生的自然主义文艺思潮中形成。它是以否定古典主义和浪漫主义戏剧的面目出现的。其基本特征是：反对采用历史题材和神话传说，主张再现现实生活的片断；反对按理性原则或个人感情将人物性格抽象化或理想化，主张以观察到的事实对人物面貌作记录式的描写，并要求精确地分析环境和生理遗传对人物性格形成的影响；反对运用诗的语言和独白，主张用生活化的对话作为戏剧语言的基本形式；反对演员作过分矜持或夸张的表演，主张演员在对自然观察的基础上进行艺术创造；主张舞台布景要制作出“尽可能确实的画面”。

自然主义戏剧的发源地是法国。左拉于1881年发表了论文集《戏剧中的自然主义》，正式提出了“自然主义”戏剧的名称及其创作原则。他认为，“真实不需要矫饰”，它在戏剧中“应该赤裸裸地前进”；剧作家“必须如实地接受自然”，而无须通过“想象”来“安排一系列戏剧效果”；戏剧创作要反映“现代背景”和“周围的人民”，对人物的“情欲与感情”要作“精确的分析”；舞台表演要去掉“装腔作势的朗诵、夸大的语言和过火的感情”；舞台布景要制作出“尽可能确实的画面”。他根据自己同名小说改编的《黛莱丝·拉甘》(1873)，是法国第一部自然主义戏剧作品。剧本通过描写女主人公和情人一起谋杀丈夫以及结婚的晚上一同自杀的故事，表现肉欲的混乱失调是造成人类犯罪原因的主题。法国的自然主义剧作家还有亨利·贝克，代表作品有《乌鸦》(1882) 和《巴黎的妇女》(1885) 等。1887年，导演和戏剧改革家安托万(1858～1943) 等人在巴黎创建了“自由剧院”，他们打破法兰西喜剧院的传统，专演反映当代生活的剧目，为自然主义戏剧流派的活动提供了实验场地。

德国的自然主义戏剧有自己的独特性，其作品大都着重人物的心理描绘，被认为是最标准的自然主义戏剧。豪普特曼是最重要的代表作家，主要作品有《日出之前》(1889) 和《和平节》(1890) 等。前者描写的是因肉欲和生理遗传所酿成的家庭悲剧，于1889年由柏林“自由舞台”首演，引起剧坛很大的震动。这次演出开创了德国自然主义戏剧的先例。苏德尔曼(1857～1928) 是另一个有影响的自然主义剧作家，主要作品有《荣誉》(1889) 和《故乡(又名玛格达)》(1893) 等。德国自然主义戏剧最著名的导演是O. 布拉姆(1856～1912)，他于1889年发起建立的“自由舞台”，是自然主义流派的活动中心。

自然主义创作方法对北欧戏剧也有一定的影响。挪威现实主义剧作家易卜生的某些剧本，在一定程度上呈现了自然主义的倾向，如《群鬼》中较明显地掺杂了关于环境和生理遗传的学说。瑞典剧作家斯特林堡曾一度信奉自然主义创作理论，主要作品有《父亲》(1887) 和《朱丽小姐》(1888) 等。

自然主义戏剧是实证主义哲学在戏剧

中的具体运用。作为一个戏剧流派，它曾经在19世纪70～80年代的欧洲剧坛发生过较大的影响，然而，很快就被其他流派所替代。

## 【表现主义戏剧】

(expressionist drama)　西方现代戏剧流派之一。19世纪末出现于德国、瑞典，随后波及欧洲其他国家和美国，极盛于20世纪初至20年代前后。

表现主义戏剧是一部分左翼资产阶级知识分子对资本主义现实深感不满，并想在精神上将此种情绪表达出来而产生的一种新的戏剧流派。他们受到柏格森的直觉主义和弗洛伊德精神分析心理学的影响。这派剧作家不满于对外在事物的描绘，要求突破事物的表相揭示其内在的本质，要求突破对人的言行的模写而表现其“深藏在内部的灵魂”，要求丢弃人的个性而表现其原始性的“永恒的品质”。在表现派剧作中，最引人注目的是对各种人物的潜意识的开掘，并把它“戏剧化”。为了达到这样的目的，这派剧作家借用了象征主义戏剧的各种象征手法，同时往往大量运用内心独白、幻象和梦境的具象化等主观表现方式。

在舞台表演上，表现主义戏剧长于用灯光变幻造成各种光怪陆离的梦幻效果，并喜用各种歪曲变形、抽象的舞台美术手段，以造成强烈的震撼观众心灵的舞台效果。

表现主义戏剧的主要剧作家及代表作品有瑞典J.A.斯特林堡（1849～1912）及其《去大马士革》(1898)、《鬼魂奏鸣曲》（1907）；德国G.凯泽（1878～1945）的《从清晨到午夜》（1916）；E.托勒尔（1893～1939）的《群众与人》(1921)；捷克斯洛伐克K.恰佩克（1890～1938）的《万能机器人》（1920）；美国E.奥尼尔（1888～1953）的《毛猿》(1921)、《琼斯皇帝》（1920）等。另外，德国B.布莱希特(1898～1956)、F.沃尔夫（1888～1953）等人的早期剧作也曾深受表现主义戏剧的影响。

表现主义戏剧对其后的超现实主义戏剧有较大的影响，特别是它的非理性化倾向，后来被超现实主义戏剧发挥到了极致。表现主义戏剧作为一个流派，已经衰落了。但是，它对人的灵魂的深入开掘，以及为表现人的灵魂而运用的各种主观表现方式，都为当代戏剧家所吸收、借鉴，推动了当代现实主义戏剧的发展。

## 【象征主义戏剧】

(symbolic theatre)　西方现代戏剧流派之一。作为一个流派，它首先兴起于诗歌。法国诗人波德莱尔（1821～1867）是象征主义诗歌的先驱。莫雷亚斯于1886年在《费加罗报》上发表了一篇“文学宣言”，将这派诗人称之为“象征主义者”。后来一般都以此作为象征主义诞生的标志。很快，这个流派从诗歌扩展到戏剧，并成为一个波及欧洲数国的戏剧流派。比利时诗人梅特林克于1886年去巴黎参加象征主义运动，并于1889年发表剧本《玛兰纳公主》，被公认为是第一个象征主义剧作家。这一流派的主要剧作家和作品有：梅特林克的《不速之客》（1890）、《青鸟》（1908），爱尔兰剧作家J.M.辛格的《骑马下海人》(1903)，德国剧作家豪普特曼的《沉钟》(1896)，俄国剧作家安德烈耶夫的《人的一生》(1906）等。

象征主义认为宇宙万物与人类的精神之间存有某种互相契合的“对应”关系，

主张将宇宙万物作为各种人类精神或社会观念的象征来加以表现。象征主义戏剧也基本体现了这种精神。它们否定真实、客观地描写现实，强调表现直觉和幻想，追求所谓内心的“最高的真实”。在这派剧作中，有时通过奇特的想象把抽象的观念和有形、无形的事物，都化为具有特征的象征形象，如《青鸟》中各种各样的“幸福”、“欢乐”，“火”、“光”，“黑夜的芳香”，“睡眠”，“感冒”等等；有时则用各种象征手法表现不可捉摸的神秘力量，如《闯入者》中用音响象征“死神”的闯入，《骑马下海人》中笼罩人类命运的大海的波涛声，等等。因此，尽管它们的思想倾向不同，但大都具有浓重的神秘色彩和非理性主义的倾向。

一般认为，象征主义戏剧的上述特点，是由于该派剧作家对资本主义社会的各种病态现象深感厌恶、绝望，遂将笔触从现实的“此岸世界”转向“彼岸世界”，并认为这种“彼岸世界”只有用剧作家的直觉和想象才能感知，而不能凭借理性去认识。因此，这派剧本又大都具有非理性主义的倾向。

象征主义戏剧的另一特点是：多采用与自然主义、现实主义的写实手法不同的象征、暗示、隐喻等表现手法。这类表现手法，后来被表现主义戏剧、超现实主义戏剧、荒诞派戏剧大量借用，甚至也为后来的现实主义戏剧所吸收，从而丰富了自身的表现力。

在20世纪20年代，中国有些话剧作家也受到象征主义戏剧的影响，如田汉的早期剧作就有一部分表现出象征主义的特征。

## 【未来主义戏剧】

（futuristic theatre） 现代戏剧流派之一。1909年由意大利诗人、剧作家F. T. 马里内蒂（1876～1944）创立，因他发表《未来主义文学宣言》(1910)、《未来主义戏剧宣言》（1915）等而得名。

未来主义戏剧以极度反传统的姿态震惊整个戏剧领域乃至整个文艺领域。未来主义戏剧宣称其使命是“宣告过去艺术（过去派）的终结和未来艺术（未来派）的诞生”。为此，它们主张“摧毁一切博物馆、图书馆和科学院”。俄国的未来主义者则断然宣称：要“把普希金、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰等人从现代人的轮船上抛出去”。

未来主义戏剧认为现代生活以其节奏的快速性、紧张性及强烈的竞争性而不同于过去的传统生活，主张戏剧应及时地转而歌颂“机器的文明”、战争的奇妙力量、“速度的魅力”以及一切能象人那样表现出“狂野、悲伤或愉悦”之情的各种“无生命之物”。由此，他们要求戏剧应随之打破“旧戏剧”那种“冗长、静止的心理分析”结构，而代之以能符合上述现代生活特征的各种新的表现手段，甚至“不管它们是如何违背真实，离奇古怪和反戏剧”。

在具体的表现手法上，未来主义戏剧曾作了大量标新立异的旨在突出各种非理性效果的尝试，如塑造各种非理性的舞台形象，完全不合常规的语言表达方式，短到极点的甚至只有几分钟的戏剧篇幅以及尽其所能地创造种种神秘恐怖的舞台气氛等。

在思想倾向上，未来主义戏剧流派内部曾产生过以马里内蒂等人为首的右翼，此派曾以积极趋奉德、意法西斯帝国主义而臭名昭著。但是，未来主义也产生过象马雅柯夫斯基那样的社会主义革命作家。

未来主义戏剧的代表性作家和主要作

品有：马里内蒂的《月色》（1915）、《他们来了》（1916）；R. 基蒂的《黄与黑》；F. 卡涅尤洛的《枪声》、《只有一条狗》等。

未来主义戏剧主要盛行于20世纪前10年和20年代的意大利，俄国。

## 【超现实主义戏剧】

（surrealistic theatre）　西方现代戏剧流派之一。这一名称源出于法国诗人、剧作家阿波利奈尔（1880～1918）1917年创作的剧本《蒂雷西亚的乳房》，剧作家在此剧剧名下标明：这是一部“两幕及一序幕”的“超现实主义戏剧”。作为一个有理论纲领的独立流派，它正式形成于1924年，以诗人、剧作家勃勒东（1896～1966）于当年发表的《超现实主义宣言》为标志。

超现实主义戏剧将表现主义戏剧的非理性倾向推到了极限，主张在创作中完全打乱人的常规思维方式，而采取一种所谓的“自动书写方法”。此方法要求剧作家采用“纯粹的精神自动主义”，“把白日作梦作为一种可能的艺术创作方法而加以诱导”，使剧作家在下意识状态中，“不假思索地、拼命地写下去”，而“完全不考虑文字的任何效果”，然而在事后，却能发现这样的写作方法具有“行文流畅的幻觉，过分的情绪的迷惘，有一般写作方法所从未获得的特殊意象，有别具风格的画意，还夹杂着一些荒唐透顶的趣语”。超现实主义戏剧认为，采用这种写作方法，是它与其他戏剧流派的根本区别所在。

在舞台表演上，超现实主义戏剧常采用充满怪诞神秘喻意的布景和道具、强烈刺激观众感官的音响效果以及有一定音乐感但并无明确逻辑含意的语句排列方式。

这一戏剧流派主要流行于20世纪20、30年代的法国，并曾广泛影响到其他西方国家。代表作家和主要作品有：勃勒东的《你们要忘记我》（1920）、《天气那么好》（1923），科克托（1889～1963）的《奥尔甫斯》（1927）、《艾菲尔铁塔上的婚礼》（1924），查拉（1896～1963）的《正面与反面》（1923），卢塞尔（1877～1933）的《非洲的印象》（1910）等。

超现实主义戏剧的上述表现形式，对50、60年代勃起的荒诞派戏剧有一定的影响。

## 【存在主义戏剧】

（existentism theatre）　现代戏剧流派之一。20世纪30年代末在法国兴起，40年代，尤其在战后发展到顶峰。存在主义戏剧的思想哲学基础是广泛流行于欧洲的存在主义学说。这一学说认为人的存在先于人的本质；认为人有绝对的选择自由，但又并不具备理性的基础；认为世界是荒诞的，人生孤独而没有意义。存在主义哲学迎合了战后西方人悲观厌世、抑郁苦闷的精神状态，而存在主义戏剧正是传播这种哲学的有力手段。

存在主义戏剧的代表作家是J.－P.萨特（1905～1980）和A.加缪（1913～1960）。萨特的剧作有《群蝇》（1943）、《密室》（1944）、（死无葬身之地》（1946）、《肮脏的手》（1948）和《恭顺的妓女》（1947）等。他笔下的人物都面对多种选择，不得不重新估价其人生观，创造新的生活准则。萨特力图使人们看到对自己的行为的责任，将个人的道德观念置于对社会和政治的忠诚之上。加缪在存在主义戏剧家中具有同样重要的地位。他的剧本有《误会》（1944）、《卡利古拉》（1945）、

《戒严》（1948）和《正义者》（1949）等。加缪强调世界的荒诞性，提倡人的“反抗”。他对戏剧的特殊贡献来自他的论文《西叙福斯的神话》，文中对“荒诞”一词的定义，为以后的荒诞派戏剧张本。加缪拒绝承认自己是存在主义者，但他的结论和萨特是一致的。

尽管萨特和加缪认为世界是荒诞的、非理性的，但他们的戏剧保持了传统的形式，具有比较完整的人物、情节，结构是用理性的手法来表现非理性的内容，这为以后的荒诞派戏剧所不取，但是存在主义戏剧在哲学思想上为荒诞派戏剧作了准备。

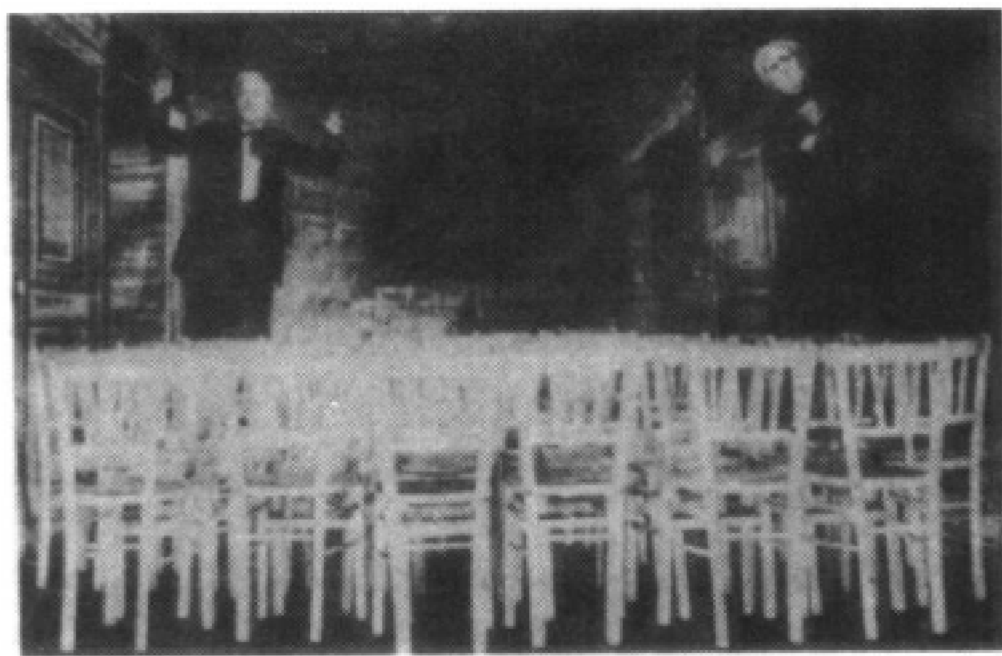
存在主义戏剧从60年代起减弱了势头，但萨特和加缪的存在主义戏剧作品还有相当广泛的观众。

## 【先锋派戏剧】

（vanguard theatre）　西方现代戏剧流派之一。“先锋派”一词出自法语，原被用来泛指所有背离传统、标新立异的实验性艺术形式和流派。在戏剧艺术领域，20世纪初年以来很多戏剧团体和流派，在形成和流行的时候均被称为先锋派，如以科克托为代表的超现实主义戏剧、阿尔托的残酷戏剧、贝克特等人的荒诞派戏剧等等。先锋派戏剧特指20世纪20年代法国以贝梯、杜林、日瓦特和彼艾夫等为代表的戏剧运动。他们组成的四方同盟在当时巴黎戏剧界占主导地位。他们有各自的剧团，但都决心改变第一次世界大战后法国剧坛的状况。他们反对19世纪末安托万的以自然主义为特征的戏剧传统，又不苟同曾风靡一时的野兽派、立体派、神秘派、未来派、辐射派、达达派等消极悲观的戏剧流派。他们强调发挥剧作家和导演的想象力以激发观众的想象力。他们非常重视演员的台词功夫，而对形体的要求超过以往任何戏剧团体。同时，他们有意识地培养一批新型的、不仅仅是为了娱乐而与剧院血肉相连的观众。在电影艺术开始向戏剧争夺观众的时期，先锋派戏剧给戏剧艺术以新的活力。1936年，他们一起加入了法兰西喜剧院，进行了大量的改革。第二次世界大战终止了他们多数人的演剧生涯，然而先锋派戏剧的许多艺术主张对战后巴罗和维拉等人特别强调导表演作用的戏剧实践产生了很大影响。

## 【荒诞派戏剧】

（absurd theatre）　现代戏剧流派之一。荒诞（absurd）一词，由拉丁文的 sardus（耳聋）演变而来，在哲学上指个人与其生存环境脱节。“荒诞派戏剧”这一名词，最早见于英国戏剧评论家马丁·艾思林1962年出版的《荒诞派戏剧》一书，它是作者对20世纪50年代在欧洲出现的贝克特、尤内斯库、阿达莫夫、热内、品特这类剧作家作品的概括。荒诞派戏剧的哲学基础是存在主义，否认人类存在的意义，认为人与人根本无法沟通，世界对人类是冷酷的、不可理解的。他们对人类社会失去了



《椅子》剧照

信心，这正是第二次世界大战后西方资本主义社会现实在意识形态上的反映。荒诞

派剧作家拒绝象存在主义的剧作家那样，用传统的、理智的手法来反映荒诞的生活，而是用荒诞的手法直接表现荒诞的存在。荒诞派戏剧在艺术上有以下几个特点：①反对戏剧传统，摒弃结构、语言、情节上的逻辑性、连贯性；②通常用象征、暗喻的方法表达主题；③用轻松的喜剧形式来表达严肃的悲剧主题。荒诞派剧作中最先引起注意也是最典型的，是贝克特的《等待戈多》（1952）；最极端的是他的《呼吸》（1970），这出戏连一句台词都没有。其他著名的荒诞派剧作有尤内斯库的《秃头歌女》、《椅子》，热内的《女仆》、《阳台》，品特的《一间屋》、《生日晚会》等等。荒诞派戏剧在西方剧坛享有极高的声誉，但它的全盛时期实际上在艾思林《荒诞派戏剧》一书出版时已经过去。多数荒诞派剧作家不得不作出妥协以赢得观众。尤内斯库的剧作越来越寓言化，贝克特的剧作越来越短，阿达莫夫索性放弃了荒诞剧转向布莱希特的史诗剧，品特的新剧作喜剧成分也比荒诞成分更多。荒诞派戏剧作为一种强大的戏剧潮流已成为陈迹，但这一戏剧流派对西方剧坛的影响是深远的。

# 三、戏剧导演艺术

## 【戏剧导演艺术】

（direction of play） 以文学剧本为依据、以演员表演为主体、运用和组织各种艺术手段、在舞台上进行综合的二度创造的艺术创作活动。主旨在于把文学性剧本内容转化为活生生的演出形象，使之和谐、统一、风格完整地展现在观众面前。不同戏剧观念的导演，对待不同的剧本采用不同的处理原则和方法，创造出不同的演出形式，以达到其预期的演出效果。简括地说，“导演艺术就是创造演出的艺术”。

在导演者执行演出工作时，导演艺术便发挥其将文学转化为舞台艺术形象的桥梁作用。因而导演除熟练掌握导演艺术的技能、技巧外，须具备较高的思想境界。导演应以明确的世界观作为认识生活、认识艺术的基础，对剧本、生活、人物须能作出正确的理解和评价，并能作出更新更深的解释，在深刻的剧本分析的基础上进行构思、拟定导演计划和指导演员排演，并在实际排演中，用高度的创作热情，积极引发演员和参与创作的全体有关人员进行创作实践。

**导演艺术的发展** 远从古希腊时代起，其剧作中就蕴蓄有“导演学”的基因。当时戏剧演出活动本身兼备诗、音乐、绘画、雕塑和建筑等五大艺术样式，同时也有了以演员形体作媒介的舞蹈成分。当时导演任务往往由剧作者兼任。他担当合唱的教师，负责组织舞台动作，并指导装置、指挥合唱和处理演员的形体表现。到了欧洲黑暗时期的宗教演剧活动中，场面宏大复杂，便不得不由圣职执事人员担任演出指挥。他负责布置布景、道具、机关效果（焰火等），并安排演员上场、下场，实质上已在起着导演职能。到了文艺复兴时期，戏剧逐渐分为宫廷戏剧和民间戏剧，前者以歌舞为主，场面豪华，指挥演出职权便落到舞蹈指挥和美术家的肩上。而民间职业剧团演出，则具有一定的人民性，倾向于现实主义，往往由一些作家担任艺术性的演出领导，如塞万提斯、维加、莎士比亚、莫里哀以及后来的哥尔多尼等人都曾在剧团中任过导演。他们不仅是戏剧演出者和组织者，而且也担任思想指导工作和训练表演任务。此时的导演职权更为扩大，导演艺术的内容也更为丰富。及至18世纪启蒙时期，职业演剧进一步发展，剧作家开始专业化，演出剧目更加广泛，因而演出需有一定威信的人员来作艺术思想领导和对剧本进行解释。于是这一职责就多由个别知识渊博、修养较高的主要演员来担任。于是导演艺术出现了新的侧重面，并被提到首位。真正成为名副其实的导演艺术家的，应首推德国大作家歌德（1749～1832）。歌德当时担任魏玛剧院院长和导演，是欧洲演出史上第一个有完整导演艺术构思的人。他把导演的各项任务和作用集于一身。但其艺术实践更多偏重于外部结构的完整性而

不同于意大利劳伯尼（1675～1753）、英国加里克（1717～1779）等。后者的演出处理着重于表演因素，更多注意角色的心理探索和性格刻画。于是导演艺术学派便形成了“外观的导演学派”和“内心的导演学派”两种不同的方法。后来它们之间有着长期艺术实践的斗争，但也有着一定的互相交织和联系。19世纪至20世纪初，戏剧学在德国发展成了一门新兴的学科，对戏剧的对象和方法作了深刻的探讨；西方掀起了反自然主义浪潮，呼吁“反文学的戏剧”，要求“复活剧场主义”，让剧场“再戏剧化”，于是舞台演出结构、布景装置、灯光照明等艺术因素，也进一步细致分工，并更加机械化，从而促进了导演艺术理论的进一步发展。在这一期间，又经过戈登·克雷、阿庇亚、莱因哈特以及聂米罗维奇-丹钦柯、斯坦尼斯拉夫斯基等人的积极倡导和实践，综合艺术理论完全奠定了。尤其是奥地利的R. 瓦格纳（1813～1883）的综合理论，更起到了现代导演艺术的奠基作用，于是逐渐形成了以剧本和演出作为研究对象的导演学。导演学首先明确了导演艺术的任务，确定了剧本、演员和观众“三位一体”的基本原则，明确了戏剧是以演出为目的并融汇多种艺术种类、相互有机结合成整体性的舞台形象的特殊形态的综合性艺术。演出本身综合着文学、绘画、音乐、雕塑、建筑等成分和演员的表演以及舞台灯光，但它不是混合体，这一切因素均需严格地服从于统一的演出目的和整体的思想艺术构思。在艺术的综合体中，各艺术成分必须失去其相对的独立性，以演员的表演为主体而构成更完整的综合艺术，从而导演艺术便获得新的独立意义和新的品质。

演出艺术综合性的确立，确定了导演的职责和现代导演艺术的特质。

后来在导演的演出实践中，出现了标志19世纪欧洲新时期的易卜生、契诃夫等剧作家的剧本，要求演出更突出表演成分，于是导演更多着力于刻画人物深邃的内心世界和深入地研究台词、处理台词，这便形成了莫斯科艺术剧院以表演为主的“表演中心的导演学派”（有人称之为“演员戏剧”或“作家剧院”）。它与戈登·克雷、莱因哈特等以导演为主，导演绝对控制整个演出的“导演中心学派”（也称“导演戏剧”）同时起着世界性影响。原有的“综合艺术”中个别成分的作用与地位，都有了新的变化和发展。20世纪后半叶，戏剧进入多元化的时代，综合因素有所增加，各综合成分适应不同风格、流派的演出，部分职能大有改变，戏剧属性也有新的发展，原有的综合艺术观念也处在不断的变化之中。

**导演艺术的性质和主要内容** 经常听说“导演创造演出”，绝不是说演出是导演个人的创造。事实表明，在综合性的演出创造中，涉及各个艺术门类，同时也涉及各项艺术因素的创造者。综合艺术的创造本身，就是集体性的艺术。不过在集体创造的过程中，为了演出艺术的完整性，必须有统一的目标和统一的构思，否则，很难取得和谐一致的效果。因为各项艺术因素间，既存在相互联接、渗透、融合的一面，也存在不可避免的相互对立、排斥的一面。这就有赖于导演把它组织统一起来。所以导演必须在演出艺术完整性的要求下掌握演出创造的统一思想和统一的总体构思，从而导致大家在一致的方向与轨道上进行创造。导演是根据剧本进行二度创造的，所以他先得感受和理解剧本，并结合演出的现实意义，明确演出创作的立意，这便是统一全体创造的目标，也是推动全体创造的动力。任何艺术与综合创造

均不能有独立随意性，综合艺术是综合各种艺术的有关要素，而不是它的艺术本身。只有导演在统一的创造目标下，把各方面的创造成果都组织成为演出整体的有机组成部分，才能实现其综合的统一。

**导演艺术与观众** 构成戏剧演出的基本要素是演员、剧本、剧场（即实现演出的物理空间，亦可泛称“舞台”）和观众。观众不仅是演出的对象，也是演出的参与创造者。如果演出失去了观众便毫无意义可言。所以，导演必须重视观众，了解观众，热爱观众，熟悉他们的心理与审美要求。因而从选择剧目起，就应考虑观众的要求和愿望。由于演员和观众是主要戏剧因素，对两者间关系的处理便是导演艺术的首要问题。不同导演的观众观念，必然有不同的思维定向，也必然产生不同的处理方式。一般说对观众如何参与演剧活动有两种不同处理方式：一种是“封闭式参与”，一种是“开放式参与”。前者就是近200年来所习用的“镜框式舞台”演出，用“第四堵墙”（大幕和台口）把观众隔开。在“镜框”内创造艺术的生活幻觉，以博取观众的感情共鸣，但观众却不能直接参与戏剧活动。而后者“开放式参与”的处理方式则完全不同。导演总在想方设法用一切变异手段来打破横在演员、观众间的那“第四堵墙”，极力促使两者距离缩短，以至于消灭。这方面所采用的方式，有着各种处理法则，也有着各自的创作原则。自第二次世界大战结束后，演出的种种革新改变了原来的观众和演出的关系，也相应产生了“观众和演员”、“演员和角色”关系新的变化，同时也出现了“舞台和观众席”关系的新问题。于是便形成各式各样的不同的导演艺术原则和不同的戏剧观念，导演艺术也由此得到不断的发展与更新。在现代的戏剧艺术中，写实的和写意的、现实的和非现实的、生活幻觉的和非生活幻觉的戏剧总是同时存在。当代导演艺术领域是最宽广的、多功能的领域。观众也乐于看到舞台上百花齐放、丰富多彩的话剧演出，这对戏剧振兴与发展提供了极为有利的条件。

**导演与剧作家** 作为一度创造的剧作家，剧本是他经过长期深入生活和辛勤劳动获得的成果。作家的剧本经由导演和演出团体运用艺术手段在舞台上再度创造出具体的、活生生的演出形象，这种舞台演出的形象创造便是戏剧艺术的二度创作。为此，导演首先也得象作家一样地去了解生活，务必对剧本有正确的认识，然后才能解释剧中生活现象和深蕴的含义。同时还须了解作家以及作家的风格，才可准确无误地排演。导演艺术又是一项独创性的艺术，它有其自身的独立性和艺术规律，所以一方面要尊重作者的思想意图，另一方面也应有新的发现和自己的理解，不是消极地解释作家的意图。既然是二度创造，便有自己的处理与色彩变化。但在决定自己的处理和采用自己的处理手段时，对剧本中作者所赋予的思想内容、艺术风格等应予以尊重，因为作者在写作时就是用自己的形式表达自己的思想和内容的。由于导演和作者生活基础或时代不同，对生活和人物理解深度不同，美学观点和艺术处理风格不尽相同，所以导演不得不提出或作出修改。比如，结构的重新安排、情节场次补充或挪动、人物性格渲染或润饰、台词的增删、情景的改变等，矛盾便从此产生。当然导演主观独断，不顾原著精神随意处理和解释，那已不是二度创造，也不符合导演艺术规律。真正二度创造者首先应该尊重剧作者，尊重剧本。丹钦科说“导演是剧本的解释者”，在此前题下，慎重作出最佳演出立意，矛盾才能

统一起来。对于导演来说，只有准确深入地感受、研究、了解剧本，才能把剧作家的思想情感忠实地传达给观众。这并不是说导演只是被动消极地解释作家，而是要调动自己一切生活经验、意识与体验来开展想象，进而构想、组织，以形成演出意象。二度创造本身是一度创造的继续、发展和延伸，它必须有新的开拓和创造。导演在再现剧中生活特色及思想立意时是需要有导演本人的爱憎和形象形式创新的。

**导演与演员** 导演和演员在角色创造、剧本动作处理、安排场面调度和整体演出形象处理上都是互相联系、互为倚靠、相互支持的。但是由于他们分工不同，创造的责任也不一样：导演对演出整体负责，演员对自己的角色负责。导演须要先行一步，掌握明确的创造方向，并预见到演出形象构思的体现，还要高瞻远瞩，善于看到剧本中所蕴含的完整而巨大的内容整体。同时能锐敏地理解，并寻找到每一个人物形象的“种子”，从而准确地引导演员鲜明而有表现力地展现人物形象。演员是自己角色形象的扮演者，同时也是创造者。导演与演员都应有创造演出构思的责任，也是共同合作体现构思的人，这是戏剧集体创作的特性所决定的。在具体创作过程中，导演应严格恪守他与演员的创造界限，尊重演员的想法和构思，既不强加什么给演员，又要善于诱导启发，让他们产生自己的艺术幻想。导演构思就是用形象的形式处理题材和内容。但在构思中，应考虑到演员的行动及其创作个性。任何导演构思都不能脱离演员，而必须由演员参预处理，来共同丰富、补充它。排演是导演具体体现构思、修正和充实构思的过程，也是演出前的具体准备与预习活动。这一活动，是演员们在导演的率领下，不断寻找新颖的形式、探索准确的表现手段、逐步深入理解内容、塑造鲜明人物形象而最终完成完整统一的演出艺术创作的过程。从最初，导演分派角色开始，就已经在体现构思了，而进入排演场后，工作重点则是通过各种途径或方法，加深演员对剧本、对生活的理解，推动他们独立创造，引导演员依据剧本台词和动作主动地完成角色的创作任务。当演员陷入角色情感之中不能超脱时，导演理智地给予提醒，并校正方向，找出准确的形象塑造范围界限，帮助他们认清创造前提，导演越能指明角色创造的疆界，也越能激发演员的艺术天才。也就是说“角色的诞生”是需要导演提供前提作条件，但不需要导演代替“分娩”。导演的任何处理与意图，都得从演员实际个性出发，扶持他们走稳创造形象道路，帮助他们选择表现形象的最佳色彩。在导演与演员合作问题上，可概括出两种不同的观点：一是“导演要消失在演员的身上”。认为导演应把自己的全部创造，融化在演员的创造之中，通过演员活生生的创造体现出来，反对把演员当作编织导演构思的“傀儡”与“符号”。另一种观点认为导演是演出的主要创造者，既不从属于剧本，也不从属于演员，导演自己的处理特色与特有的风格应在演出中顽强地显示出来，使人一目了然。前者实质上是遵循“演员中心”的原则；后者是要求改变综合因素的关系比重与作用，多元化发展演出的一种“导演戏剧”的思想表现。

导演与演员的工作方法也不是一个模式，而应该是多种多样的。排戏应在不同条件下有不同排法，对于不同的演员也可采用不同的排法。导演工作中主要之点就是帮助演员克服其创作前进途中的困难，掌握正确的创作自我感觉，解决表演风格的分寸，选择准确的表现形式，丰富其内

心世界的内容，安排其具有表现力的调度，突出其角色性格的色调和协助其掌握准确的速度节奏，最终是使演员所创造的人物形象更加鲜明有力，并能在舞台上爆发出闪光点。导演与演员任务是共同组织舞台行动。舞台行动可以表达人物性格，可以传达导演的倾向。一切戏剧冲突，均赖于舞台行动予以展现。在组织舞台行动中，重要的工作，是理清行动的层次。层次分明，行动的心理状态才能线索清明。

台词处理是导演与演员共同创作的起点，也是他们创作的归结。舞台行动就是从剧本台词中挖掘出来的。台词本身所蕴蓄的潜台词更是创造工作的源泉。导演与演员从其中找到组织行动的根据，找到解释行动的真义，更能找到启动演员创造力的钥匙。对于演员来说，它可以丰富舞台语言的动作性，对导演来说，它可以启迪导演萌发出语言性甚强的导演行动性语汇。导演和演员在创作过程中双向推动，便可以发展充实演出构思，使其更加富于生气。

**导演与舞台美术、音乐**　舞台美术家及音乐家在统一的导演构思中，共同创造舞台行动的空间与时间。他们和导演一起，受剧本的启示和制约，在统一的导演构思中相互补充，相互渗透，共同创造。只有在处理原则、表现手段、舞台使用方法和风格特色上都能与导演思想统一，各部门的设计处理才能取得一致的效果。关于服装、化妆设计，演员们会从他们扮演的角色出发提出某些要求，导演与美术家都应认真考虑。吸收了他们的创造，能加强他们对角色的亲密感，有益于演出。

为设计处理好一台戏，导演与美术家总是把所有登场人物、人物体验、舞台生活节奏以及贯串全剧的所有人声和音响结合成一体。而布景形象和整个舞台形象体系的统一，则是达到演出艺术和谐的第一步。

**导演工作的具体进程**　一般在剧本分析的同时，导演的某些形象断片便在思维中直觉地开始闪现，待到系统地酝酿未来演出构思时，也必然会进一步分析剧本。及至进入排演阶段，仍然是再分析人物和再分析人物行动；同时还通过具体处理实践，又一次丰富、修订或补充导演构思。在深入体会剧本“种子”特质中，产生出自己的独到处理与设想。导演构思是导演为演出精心寻求并制定的蓝图。但它又不是全部处理的最后定案。因为它还须经过创作集体各部门共同实践，再作不断充实、修正甚至改变，最后才逐渐完成而确定。反映这些构思的设想与体现构思的安排，便是导演计划。有了构思和计划，导演就可以有步骤地组织演员的表演和各艺术部门的工作，导演构思活动贯串于演出创造全过程。一般说，导演构思除包括演出现实意义、演出立意的形象种子（即总体演出形象的概括性构想）之外，更需要确定出总的处理原则（如关于体裁、风格、戏剧艺术观念、表演方法尺寸、剧场选择和舞台使用方式等），确定布景样式、灯光运用变化、主要场面的舞台调度、高潮场面处理、开幕与结尾的安排等等。构思产生之后，便可制定演出结构，其目的在于把演出的想象构思变成导演对于演出形式的清晰可见的舞台视象，并能形成一个具体呈现演出形象的结构方案。不同的导演对同一剧本，因理解和艺术水平不同，构思也各不一样。所以其中导演的文艺修养及其生活经验、创作经验都在起着决定性的作用。导演构思的严整、深化、生动，在演出创作中有着根本的意义。

排演阶段（一般也称为体现构思阶段）就是导演与演员合作塑造人物形象，

体现导演构思的主要一步。导演在排演中一方面细致地向演员解释剧本，解释剧中生活和解释人物性格特征；一方面充分发挥演员创造潜能，引导他们接近角色和完成角色形象创造。在排演中，导演要有锐敏的想象力和充沛的导演热情，随时点燃演员创造欲望，充分展露他们的创造个性。在排演场需要导演与演员互相了解，但也要求导演善于耐心等待。人物形象塑造绝非一蹴而就，它需要导演精心启发，经过不断孕育、培植和积累，不断开发演员全部生活经验和内外部技术才能，方能跃然舞台之上。

排练大致可分为三个阶段：

①初排阶段。也称“粗排”，俗称“搭架子”。即把一幕戏或全剧先树立起情节行动的初步轮廓来，让演员对它有个完整印象，以便作行动贯串性的思考。导演可以得出一个粗略的构思体现轮廓，有助于审视自己的处理概貌。

②细排阶段。在初排的骨架基础上，作更进一步的细致加工排练。逐场、逐段地帮助演员深入理解剧本，同时精雕细刻，以便完成整体和部分的完整创造。这一阶段任务较多，也较复杂，导演要把剧中没有写出来的而实际蕴含的内容，尽力挖掘出来。另外这一阶段尤须做个别排练和重点抽排的工作，这是最易于出成果的排练阶段。

③合成阶段。合成之前，先应在排演场中进行连排，把已排的戏连起来，作几次连贯性的检查。然后进入剧场，上台合成。合成也称彩排，就是把演出的一切结构因素均带入自己的创造领域，使演员的表演和舞台赋予的环境融合在一个和谐的整体中。也即把一出戏中许多片断、场景和各幕间衔接起来塑捏成一个艺术完整性的演出。导演随时以观众或批评家的身份，严格审查自己的一切处理。在此期间，导演均是以中心指导者的身份工作，有绝对的权威，尽量做到重大体，尽精微，务必使各项因素都能融合、和谐、统一、优美。这就是在执行综合任务。

在演出中，导演要体察观众复杂而微妙的感受反应，检查并调整自己的艺术构思和舞台处理，虚心听取观众的意见，有助于把演出成果推向更高的水平。

## 【导演】

（director）　实现戏剧演出任务的艺术创作者。导演要按照导演艺术的特性来组织、领导剧目创作的全过程。主要任务有：选择剧目；分析剧本；制定导演构思及导演计划；分配角色；确定舞台美术及音乐音响设计方案；排演场排练；舞台合成、彩排；正式演出；总结及征求观众意见；加工修改等。

此外，在演出团体中尚有总导演、副导演、助理导演等。副导演系导演的主要助手，在导演领导下主持日常排演的准备工作和导演指定的工作。助理导演系导演的一般助手，协助导演进行某一阶段或某一部门的排演准备工作和导演指定的工作。

总导演，一种是某一剧目的总导演，负责指导该剧导演进行艺术创作；另一种是剧院（团）总导演，系剧院（团）剧目生产及业务建设的总负责人。总导演负责确立剧院（团）的方针、纲领，制定剧目计划，对剧院（团）创作风格的形成起着决定性作用。

## 【导演的剧本分析】

（analysis of script in direction）　指导

演、演员、舞台美术等创作人员在进行演出创作时，对剧本进行研究、分析、理解和认识的阶段及过程。在演出中，导演负责向创作人员解释和阐述剧本，并将作家的文学形象变为舞台形象介绍给观众。因而，导演必须认真研究、理解作家的创作意图以及剧本所表现的各个方面才可能进入二度创作。同时，导演只有通过剧本分析，准确地掌握了剧本所表达的思想、人物形象、体裁、风格等内容，导演构思和艺术处理才有正确的方向和目标。因此，剧本分析工作是导演艺术创作不可缺少的步骤和阶段。

一般说来，剧本分析的内容大体有四个方面：①对作者及剧作时代背景的分析。要研究剧本所反映的时代背景，研究作者创作这部剧本所处的时代。特别重要的是研究作者的世界观、创作思想、创作方法和艺术风格。此外，要注意收集和研究有关的参考资料，特别是形象性的资料。②对剧本的情节结构和主题思想的分析。首先，将剧本的每一场、幕分解为若干段落。寻找和确定各段落中的舞台事实、事件、舞台行动、戏剧冲突以及规定情境。在此基础上，概括每一场、幕以及全剧的舞台事件、戏剧冲突和规定情境，并确定每一场、幕及全剧的高潮。通过以上分析，可以掌握全剧情节发展的脉络以及节奏的变化和发展，明确每段戏、每场戏在全剧中的地位和作用，同时概括出全剧的主要事件和主要矛盾冲突，并从中概括出全剧的贯串行动与反贯串行动，从而寻找出全剧的主题和副主题，确定演出的现实意义。③对剧中人物形象的分析。将剧中的主要人物按照贯串行动和反贯串行动，即按照矛盾冲突的两个方面，划分出人物营垒。进而对每一个人物的自然及社会状况、思想、经历、性格特征等进行全面的分析和研究，分析人物的主要舞台行动以及人物相互间的关系，人物在完成主题思想中的地位和作用等。④对剧本的剧作法、体裁与风格的分析。研究剧本在剧作法运用上的特点，以帮助导演进行艺术构思和艺术处理，丰富导演艺术创作的手段。研究确定剧本的体裁、风格直接关系到导演构思和艺术处理，不同的体裁，需要不同的艺术表现手法。剧本的风格直接影响到演出风格即演出个性的确立。

导演除需自己精读剧本并进行周密的分析外，还要带领全体创作人员共同分析剧本，以便统一认识、统一创作意图、统一行动，发挥各艺术部门的创作积极性。

导演对剧本的分析，依赖于导演本人的文学、艺术、历史、哲学、美学等方面的修养和对生活的认识以及导演对编剧知识和戏剧创作理论的熟悉程度。在剧本分析阶段，导演要尽力做到客观，一切分析均要从作家提供的剧本出发，这一点有别于导演构思。导演对剧本的分析是直接为导演的艺术创作服务的，而且要在导演构思及具体排练过程中，不断予以修正、补充和深入。

## 【导演构思】

（arrangement of director） 导演对未来演出的总体设想和预见。它是一台演出将要表达的思想及演出形式的最初意念，是导演对剧本主题思想的解释和体现这一思想的舞台形象及演出形式的统一设想。导演构思是戏剧二度创造的中心环节。

导演构思的内容：①确定演出的思想立意和它的现实意义；②确定演出的形象种子（或称“演出总体形象”）；③确定全剧总的处理原则；④关于主要人物形象、主要人物关系的解释和处理以及担任主要

角色的演员人选；⑤确定舞台布景和其他舞台美术因素（灯光、服装、化妆、道具）的处理原则，确定担任设计的人选；⑥确定全剧台词语言、音乐、歌唱及音响效果的处理原则；⑦确定形体动作、舞台调度及剧中舞蹈的处理原则；⑧全剧的总体节奏和气氛；⑨阐明删改剧本的原则；⑩重点场次的预见。

创造性地解释剧本、确定演出的思想立意和现实意义是导演构思的灵魂。导演二度创造是演剧艺术新的再创造阶段，导演必然会把自己对生活的理解与思考，把自己的审美意识和创作个性带到二度创造中去，并在导演构思中鲜明地反映出来。导演构思正是生活与剧本、导演和剧作者、导演与观众三对矛盾对立统一的产物。在导演构思中导演要用自己的形象和形式去体现自己的思想观念。导演对未来演出所确定的思想立意，只有在他所创造的独特的形象和演出形式中，才能得到正确的体现。在孕育未来演出的形象和形式时，导演通过“演出的形象种子”使综合艺术的各种因素、各个部门，在统一的形象和热情中发挥各自的创造职能（见演出总体形象）。在导演构思中，必须把剧本中所表现的生活、形象、思想转化为可视、可闻、可供直观的舞台行动。为此，导演要善于创造和组织展现冲突与行动的具体环节与层次，创造性地处理人物的心理状态、言语和动作（包括表情），而且要遵照综合艺术各种因素构成舞台语汇的规律，促使它们相互渗透，相辅相成，在各种艺术因素的综合中诞生出统一的舞台形象，揭示出演出的思想内涵。与此相联系的是演出形式要受到总的处理原则的制约，演出的总处理原则包括演出的体裁、风格，艺术特色的解释和处理以及演剧观念的确定。“演剧观念”在导演构思中涉及的主要是演员与角色的关系和舞台与观众席这两对关系的确立和处理。这两组关系的确立，基本上决定了一台戏的表演方法和使用舞台的原则，决定着舞台形象的性质和演出形式。

导演构思形成的过程是孕育思想、结晶形象的过程。导演在阅读、分析剧本时，一旦明确了演出的思想立意、演出的形象种子，而且确定了总的处理原则，那些曾在意识中涌现出的凌乱的联想形象就会逐渐孕育成完整的形象体系，而且逐步明确用什么样的舞台形象去表达自己所确定的思想观念。导演开始在想象中预见到剧情发展总的节奏、气氛和演出轮廓，并在综合艺术的主要因素中看到未来演出的基调或基本图形，这已经具有导演构思了。

导演在孕育构思时要尊重集体的创造，要给演员一定的创作独立性，要为综合艺术各部门留有可供创造想象的天地。

为了体现构思，导演必须进一步制定导演计划，即实施导演构思的计划。导演构思要在整个二度创作过程中不断深化、发展，从而使演剧艺术的生命长青。

## 【导演计划】

(plan of direction)　为了体现导演构思而设想的一定表现形式和工作程序。有广义和狭义之分：

广义的导演计划指的是“导演说明”，或称“导演阐述”，包括“剧本分析”、“导演构思”和狭义上的“导演计划”。它集中了导演分析剧本和研究现实过程中所获得的全部结论，体现了导演主体构想的基本处理精神，包括着导演创造的演出程序安排及组织计划。

狭义的“导演计划”是指实现导演构

思的施工蓝图，一般包括着两部分内容：一是“演出结构”。指出分场内容提要与处理要点；人物关系及人物形象塑造的具体要求；舞台行动的组织与说明；舞台空间的处理；主要场面舞台调度的安排；节奏、气氛的要求；高潮场面的突出强调；开幕、闭幕的特殊处理等等。二是技术要求和工作日程计划及组织工作上的安排等。

## 【演出总体形象】

导演处理演出的总的形象立意。又称“演出的概括形象”或“演出的形象种子”，是从斯坦尼斯拉夫斯基表演体系中“角色性格种子”发展而来，由聂米罗维奇-丹钦柯首先提出的。导演在分析剧本的基础上，从主题思想和导演立意出发，从事件发展气势和剧本的艺术特色出发，在创作的思维过程中，积累感觉、感触和联想等，产生一些内心意象，进而结合导演的认识与理解，经过思考、孕育，逐渐形成较完整的带象征性的演出形象。从演出处理的角度来说，它就是演出的形象“种子”，是导演统一构思和演出处理趋向艺术完整性的保证。通过它可暗示出布景视觉形象的寓意，启发演员表演的自我感觉，预示人物的精神状态，展示演出的总色彩与基调，又可确立音乐的具体旋律和意境。它概括了全剧的基本冲突和内容，所以能展现所有事件的节奏与气氛以及人物的内在情绪表现。导演掌握演出总体形象愈鲜明、准确，导演的具体处理与选择愈能保证风格和手法上的统一。演员的表演风格和人物塑造及演出各艺术部门的创造，也由于接受总体演出形象的暗示而更能促进联想，推动其创作冲动与热情；同时受其一定制约，以免发生脱离创作思想的危险。与导演构思不同的是演出总体形象仍属于立意范畴之内的产物，因为这种意象有的并不能在舞台上展现出来。

## 【舞台调度】

(managining onstage)　舞台行动的外部造型形式，也叫场面调度。它通过演员的体态（身段）、演员与演员以及演员与舞台景物间的组合，通过演员在舞台上活动位置的安排与转换，或通过一组形体动作过程，构成艺术语汇，使舞台生活形体化、视觉化。舞台调度是剧本台词和舞台语言在视觉形象上的体现，它是导演艺术的重要表现手段。在演出中，舞台调度从视觉形象及形体造型形式上揭示人物性格，反映人物丰富的精神世界，展现人物之间或人物思想中的矛盾冲突。导演常常运用舞台调度形成舞台焦点，控制观众的注意力，强调剧本的某个因素或重要环节。舞台调度也是帮助演员捕捉人物特定内心情感及正确舞台自我感觉的“诱饵”。

舞台调度是典型化的、经过美学处理的形体造型表现形式，并能揭示或表达一个相对独立的内容和概念，传达二度创作者的某种解释和立意。舞台调度应该有鲜明而美的形式、深刻的内涵和强烈的艺术感染力。

舞台调度的依据是台词、“舞台指示”以及导演的总体构思。导演要准确地把握人物的性格气质和思想感情，把握剧本的规定情境和人物关系与冲突的内容，在全剧思想立意、演出总体形象和演出处理原则的指导下，孕育人物冲突和行动的独特形式。导演在“构思”中要预见到演出的重点场次和剧中主要环节人物行动和生活场景的基本造型形式。舞台调度最终通过导演和演员共同创作而完成。在排演中，

导演应首先帮助演员建立起人物的有机生活，使导演构思的舞台调度图形，成为人物有机行动的组成部分。导演应该激发演员自己去创造鲜明的造型表现形式，并善于把演员的创造作为舞台调度的雏形，加以提炼、修饰。

在完成舞台调度的过程中，舞台美术设计人员的工作十分重要，他和导演一起探索着演出的特定空间处理和舞台空间的平面结构（即舞台景物布局）处理。

舞台调度应当从属于剧本的风格体裁，并在自己的图形结构中表现出演出风格。舞台调度的风格取决于导演对这一演出所寻找到的处理原则——现实主义和浪漫主义结合的特点，逼真性和假定性结合的特点，生活的具体特征和艺术的概括性以及生活气息与装饰美结合的特点。

舞台调度有着自己的特性。在剧场里，观众的视点是固定的。因此，导演在安排演员的体态、空间活动以及与景物的组合时，要注意以多变的方位和姿势来揭示人物的思想感情，揭示人物关系和冲突的内容。舞台调度具有更多的假定性。它可以有现实主义的图形，也可以有浪漫主义的图形；可以有逼真性的、写实的图形，也可以有假定性、虚拟性甚至象征性的图形。因此舞台调度具有极丰富的审美特征。中国戏曲表演身段、舞蹈及龙套队形等空间造形处理的美学原则，是创造舞台调度时学习、借鉴的宝贵美学财富。

## 【舞台节奏】

（enacting rhythm） 亦称“演出节奏”，是激起观众产生与演出内容相适应的情感和体验的一种表现形式。节奏是自然现象和生活表现所固有的一种条理性的品质，也是艺术作品所普遍固有的品质。戏剧是综合性艺术，又是行动性的艺术，所以它的节奏表现形式更较复杂。它依节奏的发展规律，综合各艺术部门的独立因素，统一于演出思想和形象的总体要求中，使之协调地形成完整的演出过程。这个过程在心理上、情感上具有一致性、变化性、连续性和段落性。其发展根据则是以潜台词为主的贯串行动和它的具体规定情境。它的内在动力是人物形象的思想、情感和演员们在表演中的真实感受与内在激情。它的外在形式是舞台行动速度的快慢、力度的强弱、空间形象的大小高低、时间的长短顿歇。导演经过构思处理，把剧本中的生活过程，按矛盾冲突的结构规律和每一场面的心理、情感、气氛等要求，组织舞台上的时、空、力、速，安排其轻重缓急，有次序、有规律地统一成完整的演出处理，并把它体现于舞台行动的进展中，使观众受到感染而产生情绪上的共鸣。

构成舞台节奏的主要因素是演员表演中的正确的速度、节奏，它是演出的节奏基础。速度、节奏两者有着密不可分的对应关系，但它们是不同的概念。速度是节奏表现的一个基本组成部分，就其表现程度而言仅有快、中、慢的差别。而节奏表现的内容和形式却复杂多端，除舞台布景的空间节奏、色彩配置的气氛节奏、时空结构与场面调度外，还包括着内在激情和情绪的内在紧张度以及风格、体裁、演出气氛、民族特征等方面的形式表现。因而节奏发展就需要逐渐增长其紧张度的内应力，并步步加强其矛盾冲突的发展程度，同时需严格地遵循艺术的规律。

导演处理舞台节奏，要综观全局，统筹安排，把握好全剧的脉络、层次，使节奏一浪推进一浪，从而表达出思想内容的有机进展。节奏有助于艺术作品的鲜明

性、和谐性与严整性。舞台节奏组织得当，可使演出重点突出，主次清楚，人物性格丰满，主题得到深化。

戏曲和歌剧有音乐伴奏，它的速度、节奏基本都是规定好了的，因而在表现程度上可以有所保证。话剧则主要仰赖演员正确地去感觉与领会角色的内部和外部生活节奏，通过台词和表演获得舞台节奏的完整性。

## 【舞台气氛】

（conventions onstage） 指在舞台演出中某种情绪性的制造和渲染。制造舞台气氛是演出艺术中一项重要的创作任务。舞台气氛与感觉、知觉紧密联系，因而它带着情绪色彩，能直接加强观众的感受和情感体验。在演出处理中，通过对它的渲染，可以突出戏剧情境的感染力，从而有力地烘托主题思想和人物形象。

舞台气氛是动的概念，它随剧情发展而变化，与生活气氛不同。它不是自发的产物，而是艺术创作的成果。舞台上创造出正确的生活气氛，有助于加强演出的真实感和戏剧的艺术效果。舞台气氛能鲜明有力地展示人物的思想、情感，延伸场景的情调、意境，并能明确地展现人物间特有的关系，显示出戏剧节奏的明显变化。

节奏和气氛是两个相辅相成、密不可分的艺术因素。舞台气氛中主要的组成部分是演员表演的行动节奏与速度，而节奏又依气氛的起伏而变化。同时气氛又能影响演员的心理和形体的自我感觉，直接推动他们的舞台适应力和节奏的内应力（内在激情）。创造舞台气氛不仅要求导演处理好主要角色的具体行动和行动的节奏，更必须处理好次要角色和群众演员的行动节奏。

舞台气氛是导演、舞台美术家和演员表演共同创造的综合成果。在创造现实主义的舞台气氛和生活环境方面，布景具有很大作用，它直接为登场人物建造出典型环境和配置适当的背景，对演出的完整性具有重要意义。景物、灯光、化妆、服装、音乐、音响、效果等演出结构诸要素，经过导演的严格选择、组合及时空的有机安排，统一于一定的风格、节奏处理中，就能够创造出符合剧情要求的生活幻觉气氛。

在舞台演出中，不同流派有不同的气氛创造方法。现实主义的舞台气氛特性是日常的生活气息和自然景物的氛围幻觉；非现实主义的演出则往往追求时、空超脱自然形态，更多突出意境的渲染，充分发挥假定性的效能。

## 【舞台停顿】

（standstill in enacting） 又称“静场”。指演出中为了加速或增强戏剧矛盾的转化及解决戏剧矛盾的力量所采用的使剧中人外部语言、行动处于停滞状态的瞬间静场处理。舞台停顿是一种突出强调动作、情感的重要表现手段。在舞台演出和表演中运用它，可以展示矛盾冲突的突然激化以及人物思想、情感的骤变，也可以强调戏剧的气氛与节奏。

明显的舞台停顿常出现在戏剧矛盾冲突发展尖锐、戏剧高潮即将到来或戏剧转机到了关键的时刻。大多处于人物相互间产生强烈的刺激、交流，舞台上发生重大的思想冲突，或戏剧情节骤然变化之处。此时安排适当的舞台停顿，足以展示其矛盾冲突的分量而感染观众。从演员的表演角度看，停顿往往能激起一定的内在激情。舞台停顿在舞台上能弥补文字、语言

所难以达到的境界，能使情感、情绪的展现获得更为深刻的外在形式。舞台停顿还能明显地分清戏剧的段落性，连接不同情感、不同节奏的变化而不致有跳跃的感觉。在气氛制造上，在适当瞬间，运用一个重而且长的停顿，能加重戏的压抑感或悲痛的沉重性。

每幕每场的结束，大多落幕于停顿时刻，称之为“打句点”。以舞台停顿来打句点，最能使观众留下深刻、稳定的印象，并增强演出内容和主题思想的力量。在动势的结尾处理中，“人去台空”之后留有一个适当静场的停顿，还可使观众产生更多的想象与回味。有时以舞台停顿来延伸戏剧的人物心理活动或其情绪余波，亦能增强舞台的艺术魅力。此外，在台词的处理上运用停顿，同样能起到突出强调的效用，使舞台语言生动、自然。

舞台停顿的长短，主要根据矛盾性质和情绪差异的大小程度而定。演出中停顿不宜滥用，以免造成节奏沉闷、拖沓，破坏演出的完整性。

## 【舞台时间】

（time aspect of stage）　**指舞台场面、演员表演连续不断的更迭所呈现的时间流动。**有3重涵义：演出时间，指一出戏从开场到闭幕所需的时间；戏剧时间，指戏剧内容所连续的时间，亦即人物在剧中所经历的时间；感受时间，指观众直接感受的时间印象。其中，戏剧时间是作为创作主体的戏剧艺术家的独特创造。舞台时间主要指戏剧时间。

戏剧时间带有极大的假定性。①导演创作中有时要在短的客观时间（演出时间）里创造出长时间的剧中生活感觉，有时又要为强调人物一瞬间的思考、决策、情感或其他，而用数倍于一瞬的时间，扩大地表现剧中生活的一刹那，也就是用较长的客观时间展现很短的戏剧时间。②现代戏剧除了透过人物外部行动来反映、折射人物心理活动及内在情感外，还直接展现人物意识、潜意识的流动，在演出中把这些意识活动化为可供观众视听的舞台场面。对此种戏剧的导演处理开拓了戏剧时间的心理向度，即“心理时间”。它不是戏剧情节的一种叙述方法，而是着重直接裸露人物意识活动及进行这一意识活动时的心理状态。③历来大量戏剧作品都是按照时间的自然序列直叙故事，即使有插叙、倒叙，总体情节也还是按时间自然序列发展的。但近年来，在许多戏剧作品中，时间成了一种摆脱了各种束缚的、弹性的、假定的自由进程：或是戏剧场景的时间推移完全颠倒了时间的自然序列；或是内部的心理时间与外部情节依次发展的戏剧时间交错组合在一起，打乱了时间的自然序列；或是把人物内心活动的“一刹那间”予以放大、延伸，而使同台其他人物的舞台生活处于暂时定格停顿状态，“中断”了时间的自然序列，延长了人物的心理时间。在现实生活中，时间的推移、流逝及其前后序列是不由人的意志左右的自然现象，时间不可能中断或停滞，人类的意识流动无法裸露出来。而这一切在舞台上却可以由戏剧艺术家直观性地创造出来。

对舞台时间的创造、运用与处理方法，随着戏剧艺术的发展也在不断地变革着。舞台时间是戏剧艺术家进行艺术创造的一项重要的专业技巧。

## 【舞台空间处理】

（space aspect of stage）　**指在观众可**

以看到的舞台空间里艺术地表现某一戏剧场景的创作活动。舞台空间受舞台面积的制约，但舞台空间处理的面积不是固定不变的，它依不同的演出处理而决定。不同的演出有不同的使用空间方法，通过舞台幻觉可以扩大观众对空间的概念。

随着戏剧艺术的发展，舞台空间处理呈现了多种风格和流派，其主要表现形式可分两大类型：幻觉性空间处理和非幻觉性空间处理。

幻觉性舞台空间处理：①为戏剧情节的展开设置具体的地点、场景；②为已经发生或将要发生的戏剧事件及其发展创造具体环境和细节；③为便于导演处理舞台调度和舞台节奏设置合理的空间结构（或称“平面结构”）；④为烘托戏剧冲突的情势创造相应的舞台空间气氛；⑤为揭示演出思想，确立富有表现力的演出视觉形象。

非幻觉性舞台空间处理：①为展开戏剧冲突设置可供演员在表演时随意处理时间、地点转换的空间条件；②为便于导演处理舞台调度和舞台节奏的迅速变化而设置出灵活多变的空间结构（或称“平面结构”）；③为烘托戏剧冲突的情势与意境，创造相应的舞台空间气氛；④为增强戏剧演出的表现力创造具有造型美的空间演出形象。

上述两大类型的舞台空间处理，虽有明显的区别，但都同样要求导演和舞台美术工作者围绕着剧本的特定风格要求和演员的表演以突出揭示人物的内心活动和展现戏剧冲突作为设计处理的主要任务。

中国传统的戏曲演出处理方法有其特定的假定性及时空观，不受舞台有限空间的限制，完全以人物的具体表演活动来确立舞台环境，因而在运用舞台空间上具有更充分的自由。

## 【形体行动方法】

亦称心理——形体行动方法。是斯坦尼斯拉夫斯基体系中导演处理演出和演员创造角色的一种方法。斯坦尼斯拉夫斯基认为，行动是表演艺术的基础。而舞台行动是形体因素和心理因素的有机统一，二者相互依存、相互影响。演员创造角色不从行动的心理方面入手，而从行动的形体方面入手，会更容易掌握角色舞台行为的有机性。因而斯坦尼斯拉夫斯基指出，在创作的初期阶段，导演和演员应对剧本和角色在实践中进行行动的分析。即当演员对剧本的思想、事件、规定情境以及角色的行为逻辑等有了基本理解之后，导演就应引导演员开始在角色的规定情境中按角色的基本行为逻辑行动起来。进行行动分析时，既不要事先去背熟剧本的台词，也不要固定场面调度，而完全取决于行动和与同台者相互行动的即兴适应与自然流露。只有当角色的行动线正确而稳固地确定下来以后，才可以考虑和固定自己的舞台调度，也只有当演员切实理解并感受到角色的思想逻辑以后，才能回到剧本的台词上来。

开始进行行动分析时，要从简单的与心理因素有机统一的形体行动入手，从简单过渡到复杂。即开始时以自己的名义、“从自我出发”、在规定情境中行动，然后一步步使演员自身的行动逻辑和角色的行动逻辑接近起来、融合起来，把握住角色的有机行动。

行动分析只是形体行动方法中的一个重要阶段。此外还应在以后的排练和演出中，通过执行已经稳固确立的形体行动线再体现出真实的舞台人物形象创作过程。斯坦尼斯拉夫斯基认为演员虽无法在每次

排练和演出中，把情感体现固定下来，但形体行动线和产生情感的逻辑顺序是可以固定的。他把在行动分析阶段所建立起的形体行动线比做“路轨”和“跑道”。在每次演出时演员沿着它，就会依行动的逻辑和顺序而反射性地激起相应的内心体验。形体行动方法是获得舞台情感的有效“诱饵”。

斯坦尼斯拉夫斯基去世后，对这一方法的阐述更多地反映在处理剧本的初期阶段，而对导演和演员创作的全过程尚缺少全面的揭示。

## 【音响效果】

(sound effect)　指专为配合戏剧演出所设计、配置的种种音响，简称“效果”。它依剧本和统一构思的要求，以各种专门器具和技巧的运用和操作，艺术地再现自然界（如鸟叫、风雨、雷电等）和社会生活（如放枪炮、开动机器、鸣汽笛、撞钟等）以及精神领域出现的纷繁复杂的音响现象，以听觉形象辅助演员表演，烘托场景气氛，刻画人物心理活动，增强艺术感染力。

音响效果可分为有音源音响效果与无音源音响效果两大类。有音源音响效果也可称作“现实性效果”。这类音响的特点在于无论是在舞台上出现或是从舞台外传来，都有其现实的可靠根据和来源。无音源音响效果又可称为“非现实性效果”。这类音响不需要有实际的来源作为根据，而是为了侧重描绘人物的心理状态、渲染特殊气氛与情调。另外，有音源音响效果同无音源音响效果的有机结合，还可派生出混合性的音响效果。它既有现实生活的可靠来源，又有非现实的因素，两者相互转换，交替展示，用以丰富音响效果的表现情趣和手法。

音响效果在戏剧演出中的作用是：①加强生活真实感，使演员的表演更加合理，衬托以至表现人物的精神世界和思想感情，强调人物性格；②作为剧本情节结构中的某个重要环节的“重音”，促使舞台事件的激化，推动戏剧冲突和情势的发展；③帮助创造特定的环境，描绘剧情发生的时代、地区、季节乃至显示具体的时间和地点，发挥对客观环境生动刻画的效能；④有助于创造出各种舞台气氛，以加强演出节奏；⑤突出全剧的主题，深化剧本的思想，起辅助作用。此外，它的功能还表现在诸如加深舞台停顿的内涵、助使舞台假定性时间的延伸或时光的流逝，渲染戏剧演出的风格和意境等。

在戏剧演出中，音响效果都由专人操作，但不是单纯的技术操作，它必须与舞台行动融为一体，保证体现统一的艺术构思。

## 【舞台监督】

(stage - manager)　演出团体中的一种职务。在戏剧演出过程中负责掌握舞台艺术各部门的总体组织与管理工作。据中国戏剧史记载，在宋、元时代的演剧组织中就有了相当这一职务的“引戏”。古代欧洲演剧活动中，也有这种人员，后来，便称之为“舞台监督”或“舞台管理”。现代欧美国家的戏剧演出，有时由导演兼任。故亦称导演为舞台监督。

舞台监督要保证演出的艺术完整性，对于演出质量起着直接的、决定性的作用。在排演初期，舞台监督应当熟悉导演计划，与导演共同研究计划的具体安排并承担排演场外监督、支配各艺术部门的工作，保证计划落实。待舞台合成阶段之

后，舞台监督便从导演手中接过全部演出任务，执行演出期间舞台和后台的一切组织、管理工作。舞台监督应于每场演出时填写“演出情况记录”交付导演备考，以便及时改进演出。

在正常演出中，舞台监督拥有绝对权威，一切演、职人员均应服从他的指挥。

## 【场记】

在排演过程中负责记录的成员。他的任务是记录：①排演过程中导演的解释与要求；②导演对剧本的艺术特色、思想立意、人物形象的分析；③导演对舞台工作部门的要求；④重要的舞台场面的调度处理；⑤导演对效果、服装、化妆、灯光变化与开幕、闭幕的具体处理及从初排到彩排各场、各幕的进行速度时间和连排、演出时各方面的意见。此外，还须搜集、保管排演与演出的各种文献资料，建立剧目档案，最后系统地汇编“演出本”（即汇编“演出资料集”）等等。场记还应协助剧务记录排演与演出时的工作情况。有的演出组织不设场记职务，其工作由剧务负责。

## 【有机造型术】

苏联戏剧家梅耶荷德训练演员的一种方法体系。又译“生物机能学”、“生物力学”。它包括对演员进行体操的、造型的、杂技的技巧训练。目的是使演员能够自觉地、准确地、有目的性地而又自然地掌握自己身体的运动。梅耶荷德自己的解释为“有机造型术试图通过实验途径确立演员在舞台上行动的规律”。有机造型术借助于各种技巧手段和造型小品来提高演员的形体素质，使其善于在舞台上调整自己的动作，服从于一定的节奏构图，迅速而准确地完成导演要求。梅耶荷德提出有机造型术主要着眼于训练演员的外部技巧，而没有把注意力放在演员的内部技巧上。

# 四、戏剧导演、演员

## 【埃格莱西兄弟】

（Egressy） 19世纪匈牙利的两位著名演员。

埃格莱西（高朗博什）·戛波尔〔Egressy（Galombos）Gábor 1808～1866〕青年时代当过牧师，后来在卡沙当演员，是匈牙利民族剧院的创建者之一。1837年民族剧院举行揭幕式时，他在《阿尔巴德的甦醒》一剧中扮演诗人。1839年民族剧院举行的《邦克总督》荣誉演出中，他扮演邦克总督。他曾研究表演理论，着重探索台词语调和动作技巧，但是他对歌剧持有偏见，反对剧院上演歌剧。他曾积极参加1848年匈牙利革命。革命失败后被迫流亡国外。回国后1854年重新登台演出，在《李尔王》、《哈姆雷特》、《科里奥兰纳斯》、《麦克白》、《亨利四世》和《理查三世》等剧中都扮演过重要角色。晚年从事戏剧理论研究，曾任匈牙利戏剧报编辑（1860）、戏剧学校教员，写有教科书《戏剧学》。其他著作在他逝世后由儿子埃格莱西·阿科什收入《纪念埃格莱西·戛波尔》（1867）和《戏剧学校》（1879）两书出版。

埃格莱西·贝尼（Egressy Béni 1814～1851）是埃格莱西·戛波尔之弟，当过教师，后从事演剧活动。1839年从意大利回国后在民族剧院当演员。埃格莱西·贝尼也是1848年匈牙利革命的积极参加者。革命失败后担任民族剧院合唱队领导。1848年他开始作曲，曾为裴多菲的许多诗歌和通俗剧本作曲。他还写过不少剧本，最著名的是1851年发表的通俗剧《两个梭布里》。此外他翻译了许多外文剧本和19部外国歌剧的唱词。

## 【埃柯夫，K.】

（Konrad Ekhof 1720～1778） 德国演员。被称为德国戏剧表演艺术之父。父亲是汉堡的铁匠。少年时代当过抄写员。1739年首次登台演出，逐步成长为出色的演员。主要贡献是开创了德国民族现实主义表演方法的道路。他反对当时充斥德国舞台的法国宫廷戏剧的形式主义表演方法，认为表演艺术是一门独立的艺术，要有科学知识作基础，应细致观察生活，用自然真实的表演去塑造完美的艺术形象。这是德国民族现实主义戏剧的艺术理想。1753年埃柯夫在施魏林创办了德国第一所演员学校。1767～1769年，埃柯夫在汉堡民族剧院当演员，他在表演方面实践莱辛的主张，成功地创造了《明娜·封·巴尔海姆》中的台尔海姆和《爱米丽雅·伽洛蒂》中的奥多亚多等舞台形象。

## 【艾卜耶德，J.】

（Jurj Abyad，1880～1962） 阿拉伯戏剧表演家。黎巴嫩人，出生于贝鲁特。

在贝鲁特技术专科学校求学时，参加学校文艺队演出。1897年毕业，1898年到埃及，1899年业余参加剧团演出。埃及国王阿拔斯二世观看他的演出，十分赞扬，于1904年派他到法国学习戏剧表演艺术。

1910年，他率领一法国剧团回到埃及，在开罗的国家歌剧院和亚历山大市的“汉姆巴拉剧院”演出，获得成功。1912年，法国剧团离开后，艾卜耶德组成第一个符合戏剧艺术标准的阿拉伯剧团，吸收了当时著名演员，如S. 黑扎兹、阿卜杜·拉赫曼·鲁什迪和宰克·托里马特等。剧团演出了许多世界名剧，如《俄狄浦斯王》、《奥赛罗》、《巴黎圣母院》等。艾卜耶德剧团成为埃及当时演出古典悲剧的主要代表，把阿拉伯戏剧表演水平提高了一步。1913年，他主演了F. 安顿编写的第一部剧作《新旧开罗》，这也是艾卜耶德剧团上演的第一部阿拉伯社会讽刺剧。

艾卜耶德具有丰富的文化知识，精湛的表演艺术，他能准确地表达出人物复杂的内心活动和各种思想感情。他的剧团是当时埃及表演艺术水平较高的剧团，由他编导和主演的剧目，都超过了以前各个剧团的水平，其中许多剧目都以阿拉伯历史和现实生活为题材。同时他把话剧与歌剧、舞剧分开，以演话剧为主，这代表了埃及和阿拉伯戏剧从以歌剧为主转向以话剧为主的一个发展阶段。艾卜耶德与S. 黑扎兹、A. 欧卡夏并称为阿拉伯戏剧“三雄”。他的表演风格自成一家，对后来的阿拉伯戏剧发展具有较大的影响。他还培育了许多著名戏剧演员。

## 【艾雷恩，E.】

（Edward Alleyn 1566～1626） 英国演员和剧院经理。伊丽莎白时代戏剧舞台上杰出的悲剧演员之一。1566年9月1日生，出身于旅店老板家庭。1583年起在海军大将供奉剧团任主要演员。曾在C. 马洛剧作《帖木儿大帝》（约1587）、《浮士德博士的悲剧》（约1589）、《马尔他岛的犹太人》（约1590）和R. 格林的浪漫剧《疯狂的奥兰多》（约1591）中扮演主角。艾雷恩具有惊人的呼吸控制才能和丰富有力的发声天赋，能在舞台上体现马洛剧本的各种特色。他的表演受到同时代剧作家和诗人B. 琼森等人的高度赞扬。艾雷恩也演莎士比亚戏剧，但最喜欢的还是T. 基德和C. 马洛的作品。1626年11月5日去世。



艾雷恩像

艾雷恩基本上属于旧的演剧流派。他还曾经营或建立过亨斯洛剧院、幸运剧院等。艾雷恩还是他同时代不少作家的支持者。

## 【安托万，A.】

（André Antoine 1858～1943） 法国导演、表演艺术家和戏剧活动家。1858年生于法国中部利摩日，童年时全家迁居巴黎。他自幼喜爱戏剧，年轻时在煤气公司当职员，以自学成才，组织业余剧团。安托万于1887年组建的自由剧院一直办到1894年。由于对当时流行的商业戏剧

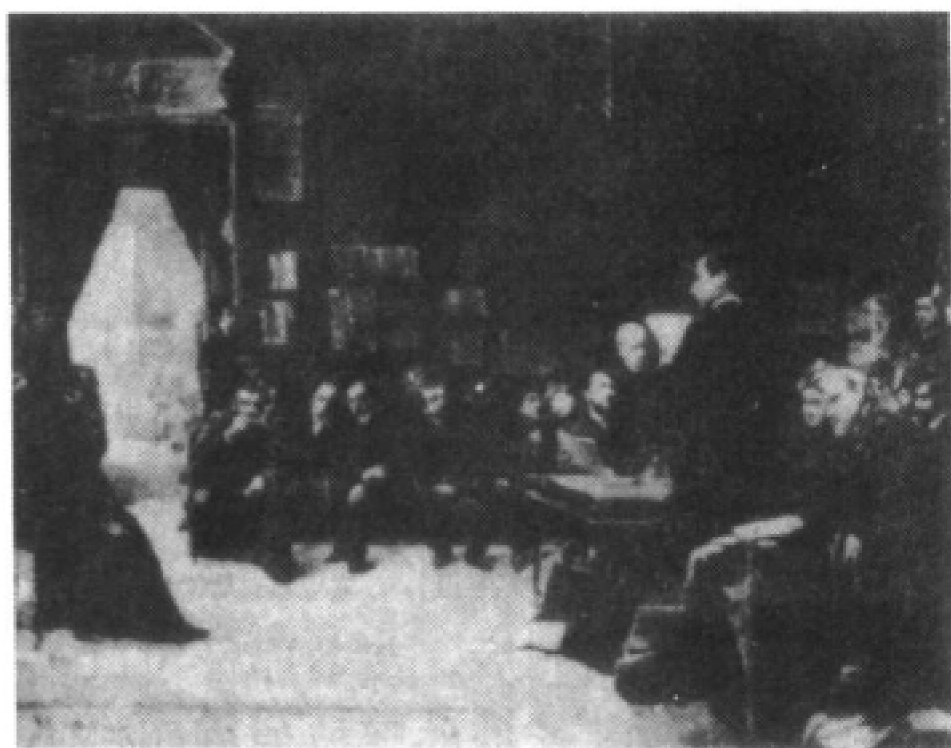
反感，并讨厌程式化的佳构剧，因而深受龚古尔兄弟、E·左拉等自然主义创作思想的影响。他支持左拉关于自然主义戏剧的原则，并在戏剧实践中进行革新活动。

安托万积极排演龚古尔兄弟、左拉以及G. 库特林（1858～1929）的剧作。他在经济困难的条件下，和热爱戏剧的业余演员一起，以崭新的表演方式及舞台处理，将当时欧洲其他国家著名剧作介绍到法国。1888年他首演的П. 托尔斯泰《黑暗的势力》，以其表演的真实，气氛的紧张，演出的浑然一体征服了同时代人。易卜生的《群鬼》（1890）和《野鸭》（1891）、J. A. 斯特林堡的《朱丽小姐》（1893）、豪普特曼的《织工》（1893）以及挪威的比昂松的剧作，也由他和自由剧院在巴黎首演。

安托万提出"生活的截面"和"讽刺性喜剧"的现实主义、自然主义戏剧理论，旨在向流行戏剧中庸俗的程式和惯用的技巧进行斗争。他要求演员使自己的演技向一个明确的目标发展，在表演上进行革新，例如，他有时要求演员背向观众表演，有时要求演员长时间的沉默。他还调度群众角色的动作，取消对人为效果的追求，重视服装道具等的真实感，全力寻找并获得"自然"。他和自由剧院以及后来的安托万剧院的改革，在当时产生了巨大的影响，使外在的表演渐趋过时，"大明星"独霸舞台的现象逐步为全体演员通力合作所取代，并使一些案头剧本得到上演机会，从而使现实主义戏剧的表演地位更加牢固。



安托万像



安托万在朗读剧本（油画）

自由剧院在8年中共演出了88位剧作家的111部戏，这是极其可观的成就。安托万剧院（设在奥德翁剧场）存在的10年里，不仅上演了他主持自由剧院时的保留剧目，还对传统剧目的演出进行大量探索，其中成绩卓著的是对莎士比亚戏剧的导演（安托万是法国第一位莎剧大导演）。

安托万为实现自己的戏剧主张，债台高筑，负债总数高达40万法郎。1914年破产了的安托万在和债权人签订清偿协议之后，接受土耳其政府聘请，奔赴君士坦丁堡为土耳其筹建国立戏剧学院。同年第一次世界大战爆发，安托万回到巴黎。此后直至故世，一直以剧评家兼戏剧记者身份谋生。

安托万是一位思想敏捷、才情横溢的戏剧革新家，也是一位有广泛影响的自然主义戏剧大师。然而，由于他支持左拉的自然主义戏剧主张并在演出方面身体力行，如他导演的剧目中出现过把大块猪肉搬上舞台的绝对自然主义导演处理，对后世产生了一些不良影响。

## 【奥赫洛普科夫，Н. П.】

（Николай Павлович Охлопков 1900～1967） 苏联导演、演员。1923年加入俄罗斯联邦共和国第一剧院（即梅耶荷德剧院的前身）。1930～1936年领导莫斯科革命剧院。自1943年起到1966年一直担任莫斯科马雅可夫斯基剧院总导演。1948年获苏联人民艺术家称号。他最著名的角色创造之一是在电影《列宁在十月》和《列宁在1918》中扮演的瓦西里。他导演的戏有：根据法捷耶夫同名小说改编的《青年近卫军》（1947）、莎士比亚的《哈姆雷特》（1954）、阿尔布佐夫的《伊尔库茨克的故事》（1959）等。奥赫洛普科夫注重发掘戏剧作品的哲理性，追求舞台处理的假定性，并有意识地借鉴了中国、日本传统戏剧的某些表现手法。

## 【奥拉赫】

（Oláh Gusltáv 1901～1956） 匈牙利导演、舞台美术家。1953年获匈牙利人民共和国人民演员称号。1921年进布达佩斯歌剧院工作，1936年任剧院总导演。此后20年，剧院演出的许多剧目都是由他一个人任导演兼舞台设计的。有时他也同别人合作导戏和设计，奥拉赫遵循现实主义的创作方法，创作态度严肃，在造型艺术和舞台技术两方面都有深厚的根底。他排演和设计过的剧目有：瓦格纳的歌剧《漂泊的荷兰人》、莫扎特的《大家都是这样办》、柯达依的《哈利·雅诺什》。还两次排演设计了《卡门》，一次是1948年在布达佩斯歌剧院，一次是1949年在意大利斯卡拉剧院。此外为艾盖尔的歌剧《邦克总督》、兰卡的《波马德王的外衣》和梅图斯的《青年近卫军》三出戏所作设计荣获科苏特奖金（1954）。他还从事过芭蕾舞剧脚本的编写工作。

## 【奥立弗，L.】

（Laurence Olivier 1907～1989） 英国演员、导演。1922年首次登台演出，1926～1928年参加了伯明翰节目轮演剧团，随后又在新剧院与J. 吉尔古德搭档，轮流扮演罗米欧和墨丘西欧。1937年，他加入老维克剧院演出了《哈姆雷特》。奥立弗的表演才能出众，他能够一个晚上在《亨利四世》中先后扮演上篇的霍茨波和下篇的夏洛克法官，而另一个晚上又先后扮演索福克勒斯剧作中的俄狄浦斯王和R. B. 谢里丹的《批评家》中的波伏先生。他还多次在现代戏中扮演角色，如奥斯卡的《艺人》、E. 尤内斯库的《犀牛》等。他在电影上塑造的人物如亨利五世、哈姆雷特和理查三世等也都给观众留下深刻的印象。



奥立弗在《亨利四世》中饰夏洛克法官

奥立弗赋予莎剧人物以生活中的普通人的气质，这与吉尔古德塑造的超乎凡人的形象迥然不同。他还具有高超的化妆才能。他扮演的肤色黝黑的摩尔人奥赛罗、

牙齿脱落而两腮深陷的夏洛克法官及头戴红色假发说话口吃的霍茨波都各尽其妙。

1962 年，奥立弗任国家剧院剧团经理，吸收了许多不同风格的演员、导演和舞台设计师，同时也为年青而有才华的演员提供了成名的场所。奥立弗在此期间还成功地扮演了契诃夫、奥尼尔和 A. 斯特林堡等人剧中的角色。他扮演角色之多样在英国戏剧史上少有人能与他相比。

奥立弗结过 3 次婚，妻子均为演员。他的第二个妻子费雯丽多次与他同台演出，其中尤以《安东尼与克娄奥佩特拉》最为著称。

由于他对英国戏剧发展的贡献，奥立弗于 1947 年被授予爵士封号，并于 1970 年女王诞辰日授勋活动中被封为终身贵族。

## 【巴蒂，G.】

（Gaston Baty　1885～1952）　法国导演、戏剧理论家。出身于里昂信奉天主教的大资产阶级家庭，受过良好教育。1919 年，在冬季马戏团首次导演《大型牧歌》一举成名。巴蒂着意建立艺术戏剧，导演勒诺芒的《西蒙》（1920）有鲜明特色，紧接着又导演了 P. 克洛代尔的《给圣母报信》。1923 年，巴蒂创办幻影剧团，先后在香榭丽舍喜剧院、马杜兰剧场和他在



巴蒂像



巴蒂导演的《玛雅》剧照

圣-日耳曼林荫大道建造的木棚剧场演出自己导演的剧目。他导演的《玛雅》（1924）、《备用的头颅》（1926）、《心灵的呼号》（1928）等剧目，使他名声倍增。1930～1947 年，巴蒂任蒙帕纳斯剧院院长。他导演的《哈姆雷特》（1929）、《没病找病》（1929）以及由他改编并导演的《罪与罚》（1933）、（包法利夫人》（1936）均为驰名剧坛的佳作。尤其是他导演的缪塞诗剧《水性扬花的马利亚娜》和《坏小子罗朗梭》被公认为上乘之作。尔后他一度从事木偶剧的演出。晚年为普罗旺斯喜剧院负责人。

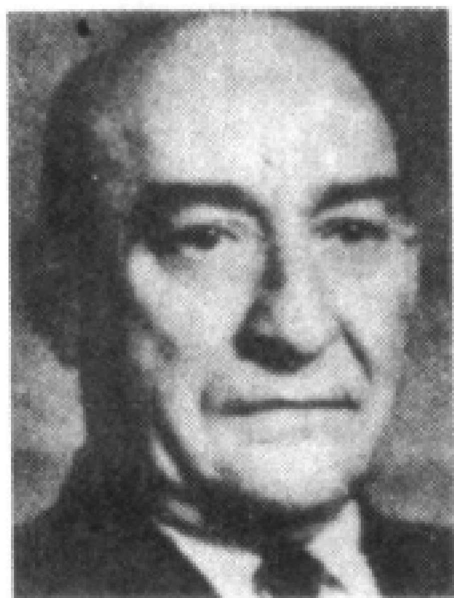
巴蒂的戏剧美学思想深受同时代德奥优秀导演特别是莱因哈特的影响。为使戏剧重新戏剧化，他强调导演的绝对权威，认为导演的根本使命是表现可见宇宙之外的看不见的诗意及神秘的宇宙，布景、道具、服装、音乐乃至灯光都必须和谐一致以取悦观众的耳目。

在卡特尔四位成员中，巴蒂是唯一的一位于两次大战期间通过自己独特的导演

手法——突出灯光布景的设计——向法国观众介绍德国表现主义的戏剧家。他被视为法国当代优秀导演的先驱。

## 【巴格尔，A.】

（Andrej Bagar 1900～ ） 斯洛伐克人民艺术家、导演。1921年起参加斯洛伐克民族剧院巡回演出剧团。1928～1939年在斯洛伐克巡回演出剧团当演员。1939年参加反法西斯活动，曾被捕入狱。获释后参加了游击队。1945年捷克斯洛伐克解放后，在布拉迪斯拉发民族剧院工作。1946～1948年是这个剧院的艺术领导人。1949年起，任布拉迪斯拉发高等戏剧学院的院长和教授。



巴格尔像

巴格尔创造了许多角色，其中著名的有布兹斯基的《我们春天的歌》剧中人兹洛博格、莎士比亚剧作的剧中人哈姆雷特和麦克白以及契诃夫和高尔基剧作中的主要人物。他创造的角色富有鲜明的个性，感染力强烈。他是第一个在斯洛伐克舞台上创造列宁形象的演员。

## 【巴克，H. G.】

（Harley Granville Barker 1877～1946）英国导演、演员、剧作家。1891年开始登台表演，1900年，萧伯纳挑选他扮演《康蒂妲》中的马本克一角。此后，巴克在萧伯纳的其他戏剧中多次扮演角色。

巴克对于英国戏剧的贡献主要有两方面：一是他为创立英国国家剧院做出的努力；再是他在宫廷剧院期间对新戏剧的介绍和在表演艺术上的创新。

1904～1907年间，巴克和维德里安在宫廷剧院时，大量推出触及社会现实的戏剧，尤其是为萧伯纳戏剧树立声望，两年中上演了11部萧伯纳的作品。而萧伯纳戏剧又为巴克的革新提供了基础。巴克参与演出和导演的戏剧谐调完整，充满浓厚的生活气息。他反对生硬粗糙的现实主义，尤其反对为表面效果而忽视表演技术方面的严格训练。巴克的改革尝试还通过古典戏剧的演出来进行。他导演了欧里庇得斯和莎士比亚的戏剧，均以其简单的布景、道具和诗意强烈地打动了观众。他与波埃尔一样，对拱形舞台进行了改造，将舞台前推盖住乐池，同时利用前幕将舞台隔成两个表演区，各有上下台口，扩大了舞台空间。这些革新在他于1912和1914年间为萨沃伊剧院导演的莎士比亚的《冬天的故事》、《第十二夜》和《仲夏夜之梦》中都取得了成功。

巴克还著有4部剧本：《安・莉特的婚事》（1902）、《沃伊赛遗产》（1905）、《毁损》 （1907）和《马德拉斯家族》（1910）。其中《毁损》因涉及堕胎问题曾遭禁演。

## 【巴雷特，L.】

（Lawrence Barrett 1838～1891） 美国演员、导演。以扮演莎士比亚戏剧人物著称。生于新泽西州帕特森，卒于纽约。1853年在底特律首次登台，在《法国间谍》中扮演穆拉德一角。1862～1863年演

出季节在《哈姆雷特》和《理查三世》里担任主角，并广泛旅游，在许多城市演出，取得全国性声誉。1871年他经营E.布思的剧院，扮演莎剧《尤利乌斯·凯撒》中的凯西乌斯一角，给人留下深刻印象。后又多次扮演此角色取得很大成功。1883年他扮演博克诗体悲剧《弗朗切斯卡·达·里米尼》中的兰奇奥托引起轰动。1887年他开始与布思合作，演出莎士比亚戏剧，直到去世。

巴雷特不仅重演了一些被忽视的剧本，而且成为一位富有历史感的戏剧史家。他本人忠实于浪漫剧和诗剧，但也竭诚鼓励剧作家们大胆创新。他还曾为一些演员写过传记，因而在美国戏剧界有“学者”的美称。

## 【巴里莫尔，J.】

(John Barrymore 1882～1942) 美国演员。1903年在纽约首演菲奇的《乐而



巴里莫尔像

为之》，此后演出过高尔斯华绥的《公正》、莎士比亚的《理查三世》、《哈姆雷特》等剧目。J.巴里莫尔塑造人物独具匠心，前人扮演的理查三世大都用口若悬河的华丽台词，而他则对理查进行大胆的嘲弄，使这个人物陷入自我挖苦和自我剖析中。他塑造的哈姆雷特也是独树一帜的。为了培养自我感受能力，他到温泉带、森林中独自朗诵哈姆雷特的台词，努力体会台词中蕴蓄的大自然之美。在演出中，观众感受到哈姆雷特气势磅礴的激情与睿智。巴里莫尔确信一个演员越是能够彻底消除演员本人与角色之间的个性雷同，适于塑造各种类型的人物，越能成为优秀的演员。深入人物性格和感情先于台词都是他的艺术信条。他在挖掘人物形象中曾把自己比作放荡的心理学家，发现人的内心深处的宝藏，因而他塑造的哈姆雷特成为当时最富于典型性的人物，演出超过100场。巴里莫尔的姐姐E.巴里莫尔、哥哥L.巴里莫尔、父亲M.巴里莫尔都是美国著名演员，整个家族有“美国忠实的戏剧世家”之称。

## 【巴罗，J.－L.】

(Jean－Louis Barrault 1910～ )

法国演员、导演。出生于一药剂师家庭，两岁时随父母迁居巴黎。高中毕业后从事过多种职业。1931年初成为杜兰戏剧学校的免费生，同年9月至1935年，在杜兰作坊剧院当演员。他喜爱并专门研习过哑剧表演，有相当造诣。1935年和几个青年演员一起把福克纳长篇小说《我弥留之际》改编为《在母亲身边》上演。此后，执导塞万提斯的《努曼西亚之围》(1937)等剧。他对残酷戏剧理论创始人An.阿尔托深表钦佩，被阿尔托引为知己认为巴罗理解并在导演手法中体现了他倡导的总体戏剧精神。

巴罗于1940年8月进入法兰西喜剧院，同年11月在高乃依著名悲剧《熙德》中饰主角罗德里克，1942年在《哈姆雷特》中饰哈姆雷特。同时执导过拉辛悲剧《淮德拉》(1942)、莎士比亚《安东尼和克莉奥佩特拉》(1945)。还导演了P.克



巴罗化妆照

洛代尔的《缎子鞋》。

1946 年巴罗和他的妻子、著名女演员 M. 勒诺离开法兰西喜剧院，于同年 10 月创建了勒诺－巴罗剧团，在国内外演出。1946～1959 年，演出了许多经典名作和现当代剧作家的剧作。鉴于巴罗的功绩，文化部长马尔罗于 1959 年把从法兰西喜剧院分离出来的奥德翁剧场改名为法兰西剧院，任命巴罗为负责人。

巴罗一贯扶持各种流派戏剧。他不仅导演，还担任主角参加演出。尤内斯库的《犀牛》、《空中行人》，贝克特的《啊，美好的日子》，M. 杜拉斯的《整天呆在树上》，F. 比耶杜的《必须穿行云雾》等剧，都是由他在法兰西剧院首次导演，并由他或勒诺亲饰男女主角的。巴罗还在他主编的《勒诺－巴罗手册》中对戏剧流派进行了多方面的探讨。



巴罗在《哈姆雷特》中饰哈姆雷特

1968 年 5 月，巴罗的法兰西剧院被巴黎大学生占领。巴罗的院长聘约被解除。勒诺－巴罗剧团再次四处漂泊。1971 年巴罗被任命为国际剧院院长。

巴罗的戏剧生涯充满坎坷，这更使他热情执着地追求新的表现手段，发掘处于逆境中才华横溢的剧作者。他善于调动一切舞台手段为剧情意境服务。1964 年因第三次执导克洛代尔的《缎子鞋》时舞台处理无比简洁，获多米尼克导演大奖。他还著有几部戏剧专著，如《关于戏剧的新思考》(1959)、《为了明天去回忆》、《如我所思》(1975) 等。



巴罗像

## 【贝恩哈特，S.】

(Sarah Bernhardt　1844～1923)　法国女演员。在巴黎国立戏剧学院学习时获悲剧及喜剧表演两个二等奖。1862 年进入法兰西喜剧院。离去后，先在巴黎一些商

业性剧院演戏，又去西班牙巡回演出，然后进入巴黎奥德翁剧院。1874 年，贝恩哈



贝恩哈特在《吕伊·布拉斯》中饰女王

特重返法兰西喜剧院，成为台柱。此后，她先后去美国和欧洲不少国家演出，都受到热烈欢迎。她在将近 50 岁时买下复兴剧院，但因健康原因，失去了她原有的传奇性的洒脱体态。她为了弥补生理缺陷，在服装上进行改革，继续使广大观众为之倾倒。1899 年，她买下国际剧院，改建成萨拉·贝恩哈特剧院。到了暮年，身患重病，瘸了一条腿，但仍坚持演出。1914 年重演《茶花女》后，告别舞台。

1872 年，贝恩哈特在奥德翁连演 103 场雨果名剧《吕伊·布拉斯》，为当年巴黎剧坛一件大事。雨果亲临观剧，称赞她为"金嗓子"。她独特的发声和嗓音风靡了整整一代观众。她的声音富有音乐感，台词念白有时类似吟诵，音色高亢，铿锵有力。她往往从齿尖吐字，有独到的台词功夫。1874 年重返法兰西喜剧院后，和著名男演员穆内－絮利合作，以自己不寻常的演技成为雨果戏剧的出色解释者。她和穆内－絮利于 1880 年重演的《爱尔那尼》，可以视为 19 世纪下半叶法国表演艺术的代表作。在复兴剧院，她以诗情洋溢的表演，饰演了一系列优秀古典剧目，在《淮德拉》、《贝蕾妮丝》的演出中，再现了剧作者拉辛对女性的赞美。贝恩哈特还是后期浪漫主义代表作家 E. 罗斯丹剧作的优秀体现者，她先后首演了罗斯丹的诗剧《远方公主》和《撒马利亚女人》。她在萨拉·贝恩哈特剧院演出了小仲马的《茶花女》，首演了罗斯丹的诗剧《雏鹰》，重演了她早年饰演过的《哈姆雷特》，还首演了以往一贯被视为不能搬上舞台的浪漫主义诗人缪塞的诗剧《坏小子洛朗梭》。在这 3 部诗剧里，她都反串小生，饰演主角，成为她不朽的艺术表演杰作。

在当时法国剧坛上，贝恩哈特的表演风格被视为是"现代"的。她不仅在戏剧表演上有高深造诣，而且喜好绘画雕刻。她广泛结交文人、画家与音乐家，印象派绘画和文艺思潮对她不无影响。她也受到巴黎诗人艺术家的衷心爱戴，1896 年 12 月曾举办规模盛大的"萨拉·贝恩哈特日"，使她的荣誉达于高峰。贝恩哈特被公认为 19 世纪末叶最杰出的演员。

## 【贝拉斯科，D.】

（David Belasco 1853～1931） 美国导演、剧作家。生于旧金山，父亲是演员。贝拉斯科 12 岁时写出第一部剧作



贝拉斯科在工作中

《吉姆·布莱克》，14 岁时扮演莎士比亚《理查三世》中约克公爵。1882 年，他担

任纽约麦迪森广场剧院的舞台监督和编剧。1887 年，担任莱雪姆剧院的舞台监督，这时他已写出和改编剧本 100 余部，导演剧目超过300 个，扮演过170 个角色。

1869 年贝拉斯科在旧金山演出戴莱的《煤气灯下》，扮演报童一角。1877 年，首次进行用灯光造成视觉幻影的实验。1879 年他导演大场面的宗教剧。雇佣临时演员 400 人，以处理群众场面有力而闻名。1900 年导演他与 J. L. 朗改编的《蝴蝶夫人》，用持续 14 分钟的灯光照明，来表现蝴蝶夫人坐在窗口默默期待的心理过程。1905 年导演他写的《黄金西部的姑娘》时，为求真实地再现加利福尼亚州落日的色彩变化，在舞台上创造出一场可怕的暴风雨景象。他在 1909 年导演他与 A. 布拉德里合写的《州长夫人》中设置一堂真实的儿童餐厅，备有食物，供登场的真猫和儿童食用。1907 年，他在纽约建造自己的剧院，最初命名为斯泰弗森特，后称新贝拉斯科剧院。

贝拉斯科严格地掌握舞台上一切因素，力图和谐一致地反映出现实景象。他用聚光灯代替脚灯，制造新的色彩滤光媒介，以产生浓重的气氛和强烈的幻觉。他运用真实的细节以实现真实的生活画面，成为美国舞台上一次革新。他的探索导致了 19 世纪美国舞台艺术的现实主义流派的产生。

根据实践经验，贝拉斯科提出戏剧在理论上是科学，在实践上是艺术的观点。他认为演员是通过“幻觉”和“感触”再现真实的近似形象和真实的反射影象，表演就是对特定人物所处的特定情境作出真实的反映和真实的举动，用人们熟悉的表征为手段体现出人物的个性。他认为导演的职责是依靠演员的专长创造人物的气质与个性，而导演与演员的合作是达到全面成功的重要因素。

贝拉斯科的贡献在于：①为现实主义舞台效果提供浪漫主义的具体形式；②严格训练演员，培养出成批的明星；始终坚持与垄断演出企业联合组织的辛迪加作斗争，并最终取胜。

贝拉斯科 1924 年获法国荣誉勋位骑士勋章。苏联著名导演斯坦尼斯拉夫斯基赞扬贝拉斯科的现实主义手法，并于 1927 年提名推举他为莫斯科艺术剧院名誉会员。中国京剧艺术家梅兰芳 1930 年访美演出时，曾与贝拉斯科亲切会晤，切磋艺事。

## 【贝利干，R.】

（Radu Beligan 1918～　）　罗马尼亚演员、导演、教授。出生于巴格乌县。布加勒斯特戏剧艺术学院毕业。1938 年他在光明与劳动剧团首次演出，1943 年开始在电影中担任角色。1960～1968 年任布加勒斯特喜剧院经理，接着担任卡拉迦列民族剧院的经理。他是罗共中央委员、人民艺术家和国家奖金获得者。

贝利干擅长演喜剧，曾在果戈理的《钦差大臣》和尤内斯库的《犀牛》等名剧中扮演重要角色。他扮演的人物自然、丰满、恰如其分，语言含蓄，融汇了幽默和抒情的表演手法，深受观众喜爱。

## 【本瑟尔，M.】

（Michael Benthall 1919～　）英国导演。曾与许多著名演员合作演出莎士比亚戏剧。他于 1948 年即以导演易卜生名剧《野鸭》初露头角，同年在导演《哈姆雷特》时，使用了维多利亚时代的服饰而声名大振。

本瑟尔在《哈姆雷特》一剧上所进行的创新更在于使用了第一四开本（1603），其中被认为是第四段的独白在四开本中却是第三段，因而演出中被本瑟尔从第三幕移至第二幕。这样，本瑟尔就成功地把哈姆雷特对人类的失望情绪作为一个发展整体表现了出来，最后导致戏中戏的一场，王子由惰性和优柔寡断转而采取了行动。这一顺序要比对开本更合乎逻辑。

本瑟尔曾于1955年导演了《亨利五世》，但因受奥立弗主演的同名电影影响，演出不尽如人意。1955年，他还与理查德·伯顿合作演出了《奥赛罗》，伯顿既扮演奥赛罗又扮演伊阿古，从而得以成名。1956年，本瑟尔导演了《雅典的泰门》，他对该剧的删节和顺序变动使演出成为一出战士背叛指挥员的悲剧，而不是对于被忘恩负义扭曲了仁爱德行的人性研究。

本瑟尔曾于50～60年代任老维克剧院的经理。

## 【波埃尔，W.】

（William Poel 1852～1934）　英国导演。1876年首次登台演出，1881～1883年担任老维克剧院经理，在任期间及随后的几年里，他为“莎士比亚剧本朗诵学会”导演了不少莎剧，获得成功。1894年，倡导成立“伊丽莎白时期戏剧学会”，对于20世纪前半叶莎剧演出和舞台布景的运用产生了极大影响。波埃尔还担任伦敦莎士比亚研究会主席。

波埃尔的导演生涯一直延续到1932年。他导演了莎士比亚及同期许多作家的剧作。还挖掘并导演了已辍演近400年的荷兰中世纪道德剧《人人》和英国剧作家皮尔的《大卫王和拔示巴的爱情》。

波埃尔的贡献主要在两方面。其一为简化舞台布景，利用开放式舞台，打破拱形舞台的限制；其二是特别重视培养演员朗读剧本的能力，因为只有这样才能使速度得体，音调变化得当。

## 【波波夫，А. Д.】

（Алексей Дмитриевич Попов 1892～1961）苏联导演、戏剧理论家和教育家。生于1892年3月12日，卒于1961年8月18日。1912～1918年在莫斯科艺术剧院第一实验培训所学习。他的导演活动始于1916年。1918～1923年在科斯特洛马戏剧讲习所任演员和导演。1923年回到莫斯科艺术剧院第三实验培训所（1926年后改为瓦赫坦戈夫剧院）任导演。1930～1935年任革命剧院艺术指导。他对这两个剧院艺术风格和创作面貌的形成起了重大作用。



波波夫像

1935～1960年波波夫在中央红军剧院（现在的中央苏军剧院）任艺术指导，这是波波夫创作道路的成熟时期。他先后导演了大量现代剧、历史剧和古典剧。代表作有勃鲁特的《十九年》、巴赫捷列夫和拉祖莫夫斯基的《苏沃洛夫统帅》、A. 格拉德可夫的《在很久很久以前》（1943年获国家奖金）、什泰因的《海军上将的旗帜》（1951年获国家奖金）、根据肖洛霍

夫同名小说改编的《被开垦的处女地》以及莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》、《驯悍记》和果戈理的《钦差大臣》等。波波夫导演方法的主要特征是高度的思想性、鲜明的时代感，能准确把握剧作家的风格，善于创造出气势磅礴、丰富多彩的群众场面。波波夫坚持表演艺术中体验学派的原则，力求使演员在真实体验的基础上达到对角色的再体现。波波夫发展了俄罗斯导演学派的现实主义传统，综合了斯坦尼斯拉夫斯基、聂米罗维奇－丹钦科和瓦赫坦戈夫的创作原则。

主要理论著作有《演出的艺术完整性》(1959)、《演出与导演》(1961)、《演剧的回忆与思考》(1963)等。在这些著作中他确信先进的世界观在创作中的决定性作用，要求戏剧团体在思想上和道德上保持一致。

波波夫的戏剧教育活动开始于1919年，他曾长期任教于中央红军剧院附属戏剧学校和莫斯科国立卢纳察尔斯基戏剧艺术学院。

## 【波德斯塔，J.】

(José Podéstá 1858～1935)　阿根廷演员、戏剧家。生于乌拉圭蒙德维的亚，卒于布宜诺斯艾利斯。少年时期即参加马戏团，扮演丑角。后来曾加入美国的马戏团，在美洲各地演出。回阿根廷后，自组班子，经常巡回于阿根廷、乌拉圭两国，自编自演哑剧，穿插于各种马戏和杂要节目中间。

1886年，波德斯塔根据当时流行的埃杜亚尔多·古蒂埃雷斯所著小说《胡安·莫雷拉》，改编成哑剧，在各地演出，塑造出这个传说中的邦巴斯草原上著名的加乌乔英雄的形象。由于深受观众欢迎，逐



波德斯塔在《胡安·莫雷拉》一剧中饰胡安·莫雷拉

渐加上对白，丰富情节，最后发展成为两幕戏剧《胡安·莫雷拉》，为拉普拉塔河两岸的民族戏剧运动开了先河。从此以后，以加乌乔故事为题材的加乌乔戏剧在阿根廷和乌拉圭两国形成一股潮流，各剧团竞相编演，波德斯塔一家从而也成了这个戏剧运动中的一个戏剧世家受到广大观众的尊敬。

## 【伯比奇，J.】

(James Burbage 1531～1597)　英国演员、剧院经理。最初做木工为生，1572年登台演戏，1574年成为莱斯特伯爵剧团的主要演员之一。曾任莎士比亚所在的“宫廷大臣供奉剧团”的首任经理。

伯比奇在伦敦北郊建造起英国第一座剧场，称作“大剧场”，约可容纳1 000～2 000人，这座剧场一直保存到16世纪末。

1596年伯比奇接办莱斯特剧团，同年在黑衣修道院买下一些房屋并改建为“黑衣修士剧院”，供冬天使用，以代替那所

没有屋顶的“大剧场”。此事遭到剧院附近贵族居民的强烈反对，从而使伯比奇生前未能获得剧院的使用权。1597 年 2 月 2 日去世。

## 【伯格曼，I.】

（Ingmar Bergman 1918 ~ ） 瑞典导演、剧作家和影片制作人。生于乌普萨拉市，父亲是牧师。伯格曼从学生时代开始参加学生剧团演出，担任过业余话剧团团长。1940 ~ 1942 年任斯德哥尔摩歌剧院助理导演。1940 ~ 1944 年为瑞典影业公司编写剧本并任导演。1944 ~ 1946 年应聘为瑞典南部小城海尔辛堡市剧院院长兼导演。他聚集了一批青年演员，大胆尝试，一年导演 10 部剧作，为以后的艺术生涯奠定了基础。1946 年起先后出任哥德堡市剧院、马尔默市剧院、斯德哥尔摩皇家话剧院导演。1969 年创立自己的电影公司，主要拍摄自编的剧本。

1976 年，伯格曼移居联邦德国，在慕尼黑剧院任导演。到 1978 年他已导演过 65 部较重要的舞台剧，40 部电影，还有不少广播剧和电视剧。他曾导演过斯特林堡、易卜生、莫里哀、威廉斯、契诃夫等人的剧作。伯格曼认为戏剧有三项要素，即主题、演员和观众，它们彼此不断对抗和互相影响。演员是舞台上唯一重要因素，道具、场景应朴实、明了，导演要忠实于作品的内在精神实质，运用灵活的舞台空间，充分估计观众的反应能力。他的导演艺术想象丰富，简洁有力，具有创新精神。

伯格曼创作了 40 余部剧本，主要有《拉克尔和电影院引座员》（1946）、《莫尼卡夏游记》（1953）、《夏夜的微笑》（1955）、《野草莓》（1957）、《电影三部曲》（1961 ~ 1963）、《魔笛》（1975）和《傀儡的生活》（1980）等。

## 【薄田研二】

（1898 ~ 1972） 日本演员。1898 年 9 月 14 日生于福冈县，1972 年 5 月 26 日逝世。原名高山德右卫门。年轻时在武者小路实笃的影响下组织了异象舞台协会。1925 年入筑地小剧场，在《底层》中首次登台，获得成功。1929 年与丸山定夫、山本安英等人创建新筑地剧团。该团加入



薄田研二像

日本无产者剧团同盟后，薄田研二担任该盟新兴剧团对策委员会主席。直到 1940 年剧团被迫解散前，他始终坚持左翼戏剧传统，为发展现实主义戏剧贡献了力量。1951 年他创建中央艺术剧场，1959 年与村山知义的新协剧团合并，组成了东京艺术座，任该团领导人。薄田研二曾在《钦差大臣》、《五稜郭血书》以及《野鸭》、《悭吝人》、《温莎的风流娘儿们》等剧目中显示了他的表演才华。尤其在伊藤贞助改编、千田是也导演的《土地》中扮演的勘次，在社会上颇有影响。他还曾在多部影片中扮演重要角色。

## 【布捷芙斯卡，A.】

（Булевская，Алриана Кнчева 1878～1955） 保加利亚女演员，现实主义表演艺术的奠基人。1899 年毕业于俄国莫斯科小剧院的戏剧学校。回国后，参加索非亚“泪与笑”剧团，首次成功地扮演了奥斯特洛夫斯基《肥缺》中的尤莉雅。她在舞台生活的最初几年，创造了一批热爱祖国和自由、对人民事业无限忠诚、对奴役者无比仇恨的保加利亚妇女形象。

1904 年布捷芙斯卡与一些演员组织了自由剧团，上演进步剧目，如高尔基的《底层》、托尔斯泰的《黑暗的势力》，根据陀思妥耶夫斯基同名小说改编的《白痴》等。1906 年自由剧团停止活动，布捷芙斯卡回到人民剧院，一直到 1926 年，这是她创作上的成熟时期。布捷芙斯卡是体验派演员，善于表现人物的心理活动，塑造了许多名剧中的妇女形象。

1923 年，无产阶级举行的九月起义失败后，由于政治迫害，她不得不离开祖国，侨居阿根廷，1948 年返回祖国，1953 年布加斯剧院以她的名字命名。同年获人民艺术家称号。

## 【布莱布特罗伊－保尔森，H.】

（Hedwig Bleibtrew paulsen 1868～1958） 奥地利女演员、教授。父母均为演员，父亲晚年在维也纳约塞夫城剧院任导演。1882～1886 年布莱布特罗伊-保尔森进维也纳音乐学院。1887 年进格吕恩剧院，在一个演出季节里表演了 14 个角色，使她很快成长为一个技艺娴熟的女演员。此后她接连在柏林、慕尼黑和维也纳卡尔剧院演戏。1893 年进入维也纳城堡剧院。由于她在表演艺术方面的巨大成就，先后获得宫廷演员、城堡剧院荣誉演员、维也纳荣誉市民称号和歌德艺术与科学奖章，并被授予教授学衔。



保尔森像

布莱布特罗伊－保尔森表演过的主要人物有歌德《埃格蒙特》里的克莱尔欣；席勒《唐·卡洛斯》中的爱丽莎白、《奥尔良的姑娘》中的约翰娜；莎士比亚《哈姆雷特》中的莪菲莉娅；H. 克莱斯特《洪堡王子》选帝侯爵夫人；格里尔帕策《萨福》中的萨福；易卜生《群鬼》里的阿尔温太太；豪普特曼《獭皮》中的沃尔夫大娘等 100 多个角色。她的表演艺术摆脱了当时一般女演员凭美貌和激情表演的路数，而以朴实、庄严的风格塑造了不少高贵的母亲形象，成为奥地利城堡剧院传统的代表人物。

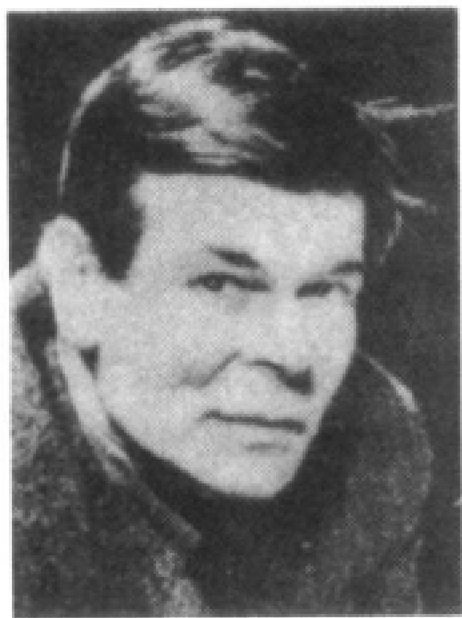
布莱布特罗伊－保尔森还扮演过许多电影角色。

## 【布兰，R.】

（Roger Blin 1907～1984） 法国导演兼演员。1907 年 3 月 22 日生于一医生家庭。在大学文学系攻读时曾饰演电影戏剧中的群众角色。后以写作影剧评论为职业。1935 年应“残酷戏剧”创始人 An. 阿尔托要求，任《桑西一家》助理导演。

他还是先锋派十月小组的成员。1937 年，他在国际博览会演出雅里的《被缚的乌布》。此后，布兰长期在法国、比利时多次登台演戏。

1949 年，布兰开始以导演为主要工作。他导演的第一部戏是德尼·琼斯顿（1901～　）的《黄河明月》。紧接着又导演了斯特林堡的《鬼魂奏鸣曲》。荒诞派剧作家贝克特两次观看他执导的这部名剧之后，把《等待戈多》剧本交给布兰导演。1950 年，布兰与让－马里·塞罗合作，首演阿达莫夫的《大小演习》。1952 年，再次执导首演阿达莫夫的《徒有其表》。



布兰像

布兰直到 1953 年才找到机会在巴黎一家很小的巴比伦剧院首次导演《等待戈多》，自己饰演奴隶主。此剧首演成功，布兰受欧美一些国家邀请，前往执导此剧。随后，布兰于 1957 年先后在伦敦和巴黎导演贝克特的《最后一局》，1959 年导演热内的《黑鬼》，1960 年导演贝克特的《克拉普最后的录音》，1963 年导演贝克特的《啊，美好的日子》。他执导的最后一部荒诞派重要剧作为热内的《屏风》（1966）。

布兰被公认为荒诞派戏剧著名导演和贝克特剧作最杰出的解释者。

## 【布鲁克，P.】

（Peter Brook 1925～　）　英国导演。他 18 岁时曾导演马洛的《浮士德的悲剧》和科克托的《俄狄浦斯》。1951 年导演莎剧《一报还一报》，进入他舞台事业的高潮。这以后他导演的戏有弗雷的诗剧《黑暗够亮的》（1954）以及由英国著名演员斯科菲尔德主演的《哈姆雷特》。1962 年，被任命为皇家莎士比亚剧院导演，导演《李尔王》。同年，导演彼得·韦斯的《马拉特/塞德》，这部剧的写作和导演都受到法国戏剧家阿尔托“残酷戏剧”的影响。此后，布鲁克陆续导演的戏还有：反映美国武装干涉越南的实验性文献剧《美国》（1966）以及《俄狄浦斯》（1968）、《仲夏夜之梦》（1970）、《安东尼和克莉奥佩特拉》（1978）和契诃夫的《樱桃园》（1981）、G. 比才的《卡门》（1982）等。

布鲁克是一位富有创造精神的导演，除从事导演、表演的革新实验工作以外，还撰有《空的空间》（1969）一书，阐述他对现代戏剧的观点，引起各国戏剧界的注意与研究。1970 年，布鲁克在波兰戏剧家 J. 格洛托夫斯基“稚朴戏剧”的影响下，在巴黎建立了一所国际戏剧研究中心，致力于促进观众和演员之间亲密而又朴直的感情沟通。他变明星制的演出为整体演出，重视演员的集体创造和即兴表演。演员在戏中可以表演歌唱，演奏乐器，甚至表演武打技术，他导演的《仲夏夜之梦》，使用了高跷、空中飞人等杂技技巧。1965 年，布鲁克以其戏剧方面的成就，获大不列颠帝国勋章。

## 【布施，E.】

（Ernst Busch 1900～1980） 德意志民主共和国演员、歌唱家。出生于工人家庭。16岁成为社会主义工人青年的成员。第一次世界大战后学习表演和歌唱。1920年登台演出。1927年到柏林人民舞台当演员，同时从事电影工作，参加嘲讽时弊的小型歌舞演出，结识布莱希特、皮斯卡托、魏纳特等进步艺术家。1933年希特勒当政后，布施流亡国外。1937年参加西班牙国际纵队，1939年被俘。1942年越狱，又落入法西斯手中。1945年为苏军解放，随即重返舞台。1951年起受聘为柏林德意志剧院和柏林剧团的演员。布施以多才多艺著称，戏路甚广，擅于创造各种不同身份不同性格特征的角色，其中有平民形象厨师（《大胆妈妈和她的孩子们》）、喜剧人物阿兹达克（《高加索灰阑记》）、魔鬼形象糜菲斯特（《浮士德》）、反面人物伊阿古（《奥赛罗》）、科学家伽利略（《伽利略传》）。布施曾获民主德国国家奖金、卡尔·马克思勋章、列宁和平奖金。

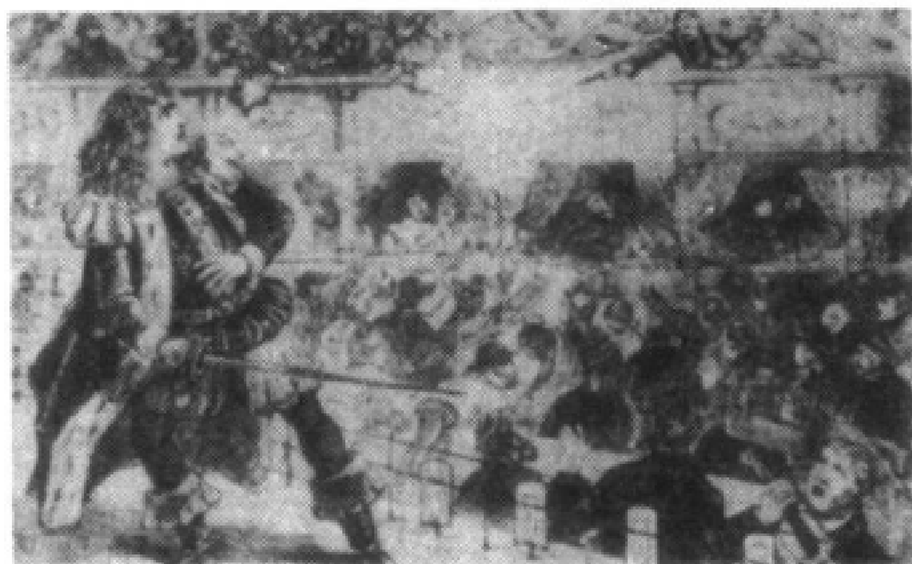
## 【布思，E.】

（Edwin Booth 1833～1893） 美国演员。J. B. 布思的第四个儿子。19世纪50年代后期美国最杰出的悲剧演员之一。15岁时首次登台，1857年在波士顿扮演理查三世并使之成为其著名角色之一。他所塑造的理查三世充满虚伪、残酷、邪恶、蛮横，但同时又是一个有头脑、有心肠、有良心、有幻想、有感情的人。他刻画出人物行为中潜在的合乎情理的动机，因而生动地展现出完整的、独特的一段历史时期的图景。



布思扮演黎塞留

哈姆雷特是E. 布思所扮演的另一个驰名的人物。他于1864年连续演出《哈姆雷特》达100场，创美国舞台演出最高记录，直到1923年才被J. 巴里莫尔所打破。他塑造的哈姆雷特是一个阴郁的、忧伤的、诗意的、沉思的、具备美国人民气质的哈姆雷特。此外，伊阿古、奥赛罗、麦克白、夏洛克及黎塞留都是E. 布思塑造的成功人物。1864年，E. 布思的艺术事业达到高峰，1868年，他在纽约自建布思剧院，首演莎士比亚的悲剧《罗密欧与朱丽叶》，剧场建筑和设备都有新的改进，为现实主义的置景创造了“自由设想”的条件。他的艺术风格介乎浪漫主义和自然主义两大流派之间。他的处理手法旨在实现自然主义，而他受人欢迎的剧目却是浪



布思扮演《理查三世》（绘画）

漫主义的。E. 布思于 1889 年捐出家宅，在纽约建立演员俱乐部，为同行提供活动场所。1891 年退出舞台。

他的父亲 J. B. 布思和弟弟 J. W. 布思也都是著名演员。

## 【布西考尔特，D.】

（Dion Boucicault 1822 ~ 1890） 美国演员、剧作家和导演。生于爱尔兰，1841 年在伦敦演出罗伯森的《伦敦人寿保险》一剧，从天花板、窗框到舞台道具，全部舞台装置采用写实主义的艺术表现手法而一举成名。1853 年定居美国。他改编外国戏剧达 150 部之多，如从法国剧作《巴黎穷人》改编的现实主义情节剧《纽约穷人》，充满地方情趣；在《黑白混血儿》一剧的改编中，他引入了美国的种族问题而取得戏剧效果。他最成功的剧作是 1882 年由小说改编的《科西嘉兄弟们》及 1860 年改编的《金发碧眼的爱尔兰姑娘》。他还在自己的剧作《舒兰》中扮演受人欢迎的爱尔兰角色。晚年，他在纽约教授表演课。

布西考尔特对美国戏剧事业作过多方面的贡献。他在呼请英国议院于 1833 年通过出版法成功后，又促使美国于 1856 年首次制定出版法，使剧作权得到保护。他创建的联合剧团开创了巡回演出的新局面。他最重要的成就是促进英国和美国现实主义戏剧艺术的新发展，为此，获得“处处俱在的布西考尔特”美称。

## 【察寥夫，M. N.】

（Михаил Иванович Царёв 1903 ~ 1988） 苏联演员。1921 年彼得格勒戏剧学校结业后，曾在喀山、莫斯科和列宁格勒一些剧院演出。1933 ~ 1937 年间成为莫斯科国立梅耶荷德剧院的主要演员之一，曾在该剧院扮演过恰茨基（《智慧的痛苦》）和阿芒（《茶花女》）。他的表演富于浪漫主义激情。1937 年转入莫斯科小剧院。1949 年获苏联人民艺术家称号。1950 年出任小剧院院长。1985 年任小剧院艺术指导。在小剧院，他是恰茨基的著名扮演者。60 年代后，察寥夫改演《智慧的痛苦》中的法穆索夫。他演的其他著名角色还有格鲁莫夫（《智者千虑必有一失》）、伊凡诺夫（《伊凡诺夫》）和麦克白等。还扮演过许多现代剧的主要角色。

察寥夫 1964 年被推选为俄罗斯剧协主席，1959 年起担任国际剧协苏联中心主席，1973 年获苏联社会主义劳动英雄称号。他的戏剧论著有：《什么是戏剧?》（1960）和《不可重复的瞬间》（1975）。

## 【达迪奇，L. L.】

（Ljubivoie Ljuba Tadic 1929 ~ ） 南斯拉夫演员。1929 年 5 月 31 日生于乌洛赛沃茨一教师家庭。自少年时代起就参加演出活动，成功地扮演过奥斯特洛夫斯基、卡达耶夫和其他剧作家剧目中的青年角色。1949 年，达迪奇进入贝尔格莱德的



达迪奇像

戏剧学院，从此登上贝尔格莱德剧坛，先后在努希奇的《可疑的人》、克尔莱扎的《科里斯蒂福尔·哥伦布》、乔希奇的《继承者》等剧中扮演重要角色。与此同时，他还参加了影片《伟大的和渺小的》的拍摄工作。50年代末他转到贝尔格莱德人民剧院。212剧院成立时参加了荒诞派戏剧《等待戈多》的演出。70年代初，达迪奇转到南斯拉夫话剧院。在克尔莱扎的《记忆的边缘》和萨特的《肮脏的手》中扮演重要角色。他曾多次出国和获奖，1980年后很少参加演出。

## 【达维多夫，B. H.】

（Владимнр Николаевнч Давыдов 1849～1925）　苏联演员。原姓戈列洛夫。出身贵族家庭。1866年中学毕业后，赴莫斯科从小剧院演员萨马林学戏。1867～1880年在外省演戏，1880～1924年在彼得堡亚历山大剧院（其间有两年在科尔什剧院）。从1924年起在小剧院当演员。他演过情节剧、通俗笑剧、喜剧、悲剧、正剧，扮演过各式各样的角色。仅在奥斯特洛夫斯基剧作中就扮演过80个不同的人物，甚至还成功地扮演过妇女角色。在《钦差大臣》里他先后演过7个不同的角色。



达维多夫像

达维多夫主要是喜剧演员。他创造的最出色的角色是法穆索夫·拉斯普柳耶夫（《克列钦斯基的婚礼》）、波德科列辛（《结婚》）、市长（《钦差大臣》）以及库佐夫金（《食客》）等。他以卓越的技巧、幽雅的风格、恰如其分的分寸感、深刻的心理分析以及鲜明的民主主义倾向博得观众赞赏。

从1883年起，达维多夫在彼得堡戏剧学校任教。1922年达维多夫获俄罗斯加盟共和国人民艺术家称号。

## 【丹诺夫斯基，Б】

（Боян Дановский 1899～1976）　保加利亚戏剧活动家、导演和戏剧理论家。1919～1920年在意大利米兰学习工科与音乐。回国后开始发表诗歌与剧本，并从意大利文翻译莎士比亚的《麦克白》、《无事生非》、《科里奥拉努斯》等作品。后又发表戏剧理论著作《戏剧见地》。

1928年后丹诺夫斯基从事导演艺术。1932年去德国深造。回国后建立工人剧院人民舞台。他参加演出的剧本有《假面舞会》（亚·亚塞斯基著）、《总演习》（P. 密尔斯基著）等。1933年人民舞台被查封，他又于1936年创办戏剧研究班，研究斯坦尼斯拉夫斯基的演剧体系。1944年保加利亚解放后，丹诺夫斯基曾任广播剧院总导演。1946～1947年任人民歌剧院总导演，1947～1951年任伐佐夫人民剧院总导演，并任保加利亚电影制片厂导演。1957～1965年任讽刺剧院院长和导演，从1951年起任萨拉弗夫戏剧学院表导演艺术系教授。1959年获人民艺术家称号。1950和1962年两次获季米特洛夫艺术奖金。

## 【蒂米希家族】

（Thimig，family of） 奥地利著名表演艺术家家族。两代四人，主要活动时间从19世纪70年代到20世纪上半叶。

胡果·蒂米希（1854～1944）这个家族的创始人。出身于德累斯顿一个手工匠人家庭，在学徒和在德累斯顿商学院进修期间，对戏剧发生了浓厚兴趣，在参加过几次业余演出后，被当时著名演员F. 德苏瓦发现，先后推荐去包岑和布雷斯劳剧院。1874年又被推荐到维也纳城堡剧院，蒂米希在这里渡过了半个世纪的表演艺术生涯；1887年被任命为该剧院导演。晚年成为城堡剧院的终身艺术家。

胡果·蒂米希擅长表演喜剧角色，创造过的主要角色有哥尔多尼《一仆二主》中的特鲁法尔狄诺、歌德《浮士德》中的大学生、格里尔帕策《说谎的人倒霉》中的加罗米尔和席勒《阴谋与爱情》中的音乐师米勒。晚年尝试表演正剧和悲剧角色，也都获得成功。在莎士比亚剧中扮演过《威尼斯商人》里的朗斯洛特·高波等，他的表演自然、淳朴，尤其擅长表演腼腆的情郎、胆怯的小伙子，笨拙而调皮的仆役。

海伦娜·蒂米希（1889～1974）胡果·蒂米希的女儿。幼年从师于父亲和奥地利著名女演员H. 布莱布特罗伊－保尔森学习表演艺术。1907年开始在维也纳演戏，1908～1911年在德国迈宁根，1911～1917年在柏林皇家话剧院，1917～1933年在柏林德意志剧院，同著名导演M. 莱因哈特结婚。法西斯执政后去维也纳约瑟夫城剧院。1938～1946年流亡美国，先后在好莱坞和莱因哈特创立的戏剧学校工作。1946年返回维也纳，从1948年起领导莱因哈特戏剧训练班，还担任过萨尔茨堡戏剧节导演。一生中饰演过的角色有歌德《姊妹们》中的玛丽娅娜、《施泰拉》中的施泰拉；席勒《阴谋与爱情》中的露易丝、莎士比亚《仲夏夜之梦》中的布克、《哈姆雷特》中的莪菲莉娅；易卜生《群鬼》中的欧文太太等。她还演过电影，著有回忆录。海伦娜·蒂米希不仅能表演为人喜爱的少女，并能表演性格复杂的角色。她善于把舞台上的现代表演手段同维也纳传统结合起来，较好地体现了莱因哈特关于表演艺术的理想。

赫尔曼·蒂米希（1890～ ）胡果·蒂米希之子。1910年在迈宁根开始演员生涯，1916～1924年在柏林德国剧院，1924～1932年在维也纳约瑟夫城剧院并在城堡剧院兼任客籍演员，1932～1934年从事电影工作，1934年以后在城堡剧院和约瑟夫城剧院，兼及电影和广播。表演过的主要角色有莎士比亚《仲夏夜之梦》中的采特尔、《威尼斯商人》中的戈伯、莱辛《明娜·封·巴伦海姆》中的店主；哥尔多尼《一仆二主》中的特鲁法尔狄诺；莫里哀《没病找病》中的病人；他在表演方面强调坚持和发扬维也纳传统，尤其强调发扬大众戏剧中的滑稽表演。他的重要功绩是在莱因哈特导演之下，复活了特鲁法尔狄诺这个角色，对这个角色的表演，成了后来表演这个人物的楷模。他的表演特点在于能从滑稽中找到悲剧的根据。

汉斯·蒂米希（1900～ ）胡果·蒂米希的次子。曾任演员和导演。1916年开始在维也纳大众剧院演戏，1918年以后在城堡剧院和约瑟夫城剧院，1924～1949年曾担任许多剧院和电影的导演。1949年以后重返城堡剧院。他表演过的主要角色有Л. 托尔斯泰《黑暗中的光明》中的亚历山大·彼得罗维奇；艾略特《私人秘书》

中的伊格松和席勒《唐·卡洛斯》中的修道院长等。他的特点是在滑稽表演方面比父亲和哥哥都细腻，但缺乏他们那种人性的色彩和力度。尽管他作为内斯特罗伊角色的解释者十分卓越，但更倾向于表演晚期资产阶级戏剧中软弱和被欺侮的角色。

## 【东山千荣子】

（1890～1980）　日本演员。1890 年 9 月 30 日生于千叶县。原名河野仙，为千



东山千荣子像

叶县法院院长的次女。1925 年拜小山内薰为师，入筑地小剧场。该团分裂后，她先后参加过筑地小剧场剧团、新东京剧团、自由舞台、新筑地剧团（客座）、文学座（客座），1944 年参加俳优座。她精通法语，善于创造外国妇女形象，扮演过很多世界名剧中的女主人公。其中，先后 7 次扮演《樱桃园》中的朗涅夫斯卡娅。她还扮演过《麦克白》中的麦克白夫人、《钦差大臣》中的市长夫人、《夜店》中的瓦西里莎、《卡拉玛卓夫兄弟》中的库尔申科、《海鸥》中的阿尔卡吉娜、《死魂灵》中的女地主、《哈姆雷特》中的王后、《费加罗婚姻》中的伯爵夫人、《琼斯皇帝》中的贵妇等，以其真实可信的表演，塑造了不同个性的人物形象。

由于她长年在舞台上的杰出贡献，曾获得俳优座 5 周年纪念奖、日本文部大臣奖、俳优座后援会奖、每日戏剧表演奖、日本政府紫色绶带奖。1966 年被日本政府授予“文化功劳者”称号，这在话剧界是首创。曾任日本新剧俳优协会会长。

## 【东野英治郎】

（1907～　）　日本演员。生于群马县一个造酒商家庭，毕业于明治大学。1930 年入日本无产阶级戏剧同盟研究所当学员，1931 年加入新筑地剧团。艺名木庄克二。在《土地》、《作文教室》等剧目中显示了表演才华。1936 年起兼演电影，1944 年参加俳优座剧团的创建工作，成为此剧团领导人之一。第二次世界大战结束后，他参加演出了《夜访者》、《有福诗人》、《哈姆雷特》等剧目。他的表演有深度，注意表现人物的横断面，善于捕捉角色的特殊性格，被誉为性格演员。他曾饰演《巡官登门》中的便衣警察、《水户黄门》（电视连续剧）中的清官黄门、《郡上农民起义》中的反动村长、《日本幽灵》中一个有觉悟的工人等。1958 年在《千鸟》演出中获周刊读卖戏剧奖，1964 年获《有福诗人》、《教育》、《哈姆雷特》演出



东野英治郎像

戏剧奖等。现任日本新剧俳优协会常任理事。主要著作有《我的演员道路》。

## 【杜兰，C.】

（Charles Dullin 1885～1949） 法国导演、演员和戏剧革新家。生于法国萨瓦省。其父为公证人。杜兰9岁赴里昂一所寄宿中学住读。当过公证人事务所的送信员、染织厂学徒等。做工谋生之余，在戏剧学院上课，晚上到咖啡馆诵朗诗歌。1903年，杜兰只身去巴黎，过着流浪艺人的生活，有时也到上演情节剧的小剧场参加演出。1913年，导演J. 科波发现了他，聘请他在《卡拉马佐夫兄弟》一剧里饰斯麦尔佳科夫一角。杜兰的表演才能得到发挥，从此加入科波创办的老鸽巢剧院。1914年第一次世界大战爆发，杜兰应征入伍。1917年他和科波一起去美国演戏。1919年回国后，曾先后在冬天马戏团和蒙坦尼喜剧团与导演兼演员热米埃（1869～1933）合作，还在老鸽巢剧院演出。

1922年杜兰终于实现了建立自己流派的夙愿，创建作坊剧院，这是他进行艺术革新的极盛时期。他先后向巴黎观众介绍意大利皮兰德娄、英国B. 琼森（1572～1637）和奥地利S. 茨韦格（1881～1942）等人的剧作，引起社会重视。杜兰除演出许多古典剧作外，还演出法国当代剧作家J. 罗曼（1885～1972）、J. 科克托（1889



杜兰像



杜兰在《地球是圆的》剧中饰萨沃那罗尔神甫

～1983）等人的新作，支持了一代新人的戏剧创作。

作坊剧院剧场狭小，但是笼罩着演员与观众亲密无间的气氛，这有利于体现杜兰的民众戏剧思想。1940～1947年间，杜兰希望接触更多观众，担任萨拉·贝恩哈特剧院（后改为巴黎城市剧院）院长。在这里，他于1943年首演萨特第一部剧作《苍蝇》以及其他当代剧作家诸多剧目。然而，在这座大剧场里，作坊剧院的那种独特气氛丧失了。剧院管理不当，赔了400万法郎，杜兰被迫再度过着没有固定剧场的流浪生活。最后赴瑞士日内瓦，任该市艺术之家戏剧部负责人，1949年病逝。

杜兰又高又瘦，似乎完全不具备一个演员必要的外形条件。但他经过自己的努力，成为一位极为出色的优秀表演艺术大师。杜兰的表演风格洗练，表情极其丰富，被后人誉为20世纪上半叶法国戏剧的化身。

杜兰是一个热情大胆的革新家。他把戏剧视为全面的艺术，主张面向尽可能多的观众，并强调戏剧表演最好能调度一切可以在舞台上运用的艺术表现手段。其突

出特点，是在演出中让音乐来表现戏剧的诗情画意。杜兰既是商业戏剧的死敌，又强烈反对自然主义的表现手法。他要求的戏剧是朴素纯净的艺术。他的戏剧观是现实主义的，同时又包含有心理、诗意和梦幻的成分在内，对当代法国著名导演巴罗等人都有相当深刻的影响。

## 【杜丝，E.】

（Eleonora Duse，1858～1924）　意大利女演员。出身于梨园世家。自幼随巡回演出的父母过着漂泊无定的艰苦生活。4岁登台演出。1878年，在根据E. 左拉小说《黛莱丝·拉甘》改编的同名剧中饰演主角，获得巨大成功，显示出她善于对人物内心世界进行朴实无华、细腻委婉剖示的才能。左拉曾写信向她表示祝贺。随



杜丝像

后，她受聘于都灵市剧院当主要演员，同罗西等人合作。她深入钻研角色。刻画人物的心理和性格时讲究真实可信。她的戏路广阔。既擅长演哥尔多尼的喜剧，又能主演莎士比亚的悲剧。她在戏剧舞台上成功地塑造了朱丽叶、奥菲丽娅、娜拉等女性形象。她曾到欧洲许多国家演出，受到热烈欢迎。后来，杜丝和邓南遮相识。邓南遮专门为她写了不少剧本，其中一些剧作具有唯美主义或军国主义色彩。1909年，杜丝息影舞台。1921年复出，专演易卜生和邓南遮的剧作。1924年，在美国各大城市演出，客死于匹兹堡。

## 【恩格尔，E.】

（Erich Engel 1891～1966）德国导演，剧院领导人。1891年2月14日生于汉堡，1966年5月10日在柏林逝世。早年在汉堡一所演员学校学习。1918～1921年在汉堡小剧院当导演。1922～1924年在慕尼黑国家剧院任导演。这时结识剧作家布莱希特和舞台美术家涅赫尔，从此开始了他们长期的艺术合作。1925年被柏林德意志剧院院长莱因哈特招聘为演员队长。1928年在柏林船坞剧院担任导演时执导布莱希特的《三分钱歌剧》，获得成功。1933～1945年在德意志剧院工作。1945～1947年任慕尼黑小剧院经理。从1949年起在柏林剧团任导演，再度与布莱希特进行艺术合作，为建立和发展布莱希特戏剧学派作出了贡献。曾任民主德国艺术科学院院士，获国家奖金。导演过许多舞台剧，受到好评的有莎士比亚的《暴风雨》、《奥赛罗》，布莱希特的《大胆妈妈和她的孩子们》、《伽利略传》等。恩格尔还是一位多产的电影导演。撰写有不少艺术论文。他的导演风格以细致准确深刻冷静著称。

## 【菲利普，G.】

（Gérard Philipe 1922～1959）　法国演员。生于法国尼斯。父亲原是律师，后经营旅馆业。18岁时不顾家庭反对，决定献身表演艺术。1942年，他在An. 鲁森（1911～）剧作《纯朴的女郎》中饰米克，一举成名，从此开始演员生涯。

1943～1945年，菲利普在巴黎法国国立戏剧学院学表演。1944年，他成功地演



菲利普像

出了当代法国戏剧家 J. 季洛杜的名剧《梭多姆与哥摩尔》，同时投身抵抗运动，参加巴黎市政府的解放战争。在战斗中他表现英勇，忠于职守，受到好评。

1945 年菲利普在加缪名剧《卡利古拉》中扮演同名主角，其出色表演引起电影界导演的注意，从此和当代几位优秀名导演多次合作。40 年代末 50 年代初，拍了《白痴》、《巴马修道院》等引人注目的影片。1950 年菲利普在法国著名导演 J. 维拉尔导演的高乃依代表作《熙德》中扮演罗德里克，他的精湛表演出色地再现了古典主义悲剧英雄形象。他饰演的德国浪漫主义作家克莱斯特名剧《洪堡王子》中的同名主角，进一步展示了他的艺术禀赋。



《水性杨花的玛莉亚娜》剧照

50 年代，菲利普饰演主角的影片有《郁金香方方》。此外还拍摄了《红与黑》、《夜美人》等。1959 年因肝癌病逝。

菲利普在他短暂的一生里，塑造了几十个不同历史时期的舞台与银幕人物形象。在巴黎国家人民剧院的夏约宫剧场和每年夏天的阿维尼翁艺术节以及国外共演出戏剧 605 场，其中《熙德》199 场、《洪堡王子》120 场、《坏小子洛朗梭》99 场。他舞台实践经验丰富，善于学习他人之长，对中国京剧和日本歌舞伎推崇备



《不能拿爱情开玩笑》剧照

至。菲利普具有敏锐的洞察力，善于把握时代脉搏和研究不同阶级年龄身份的人，能恰如其份地表现出人物在规定情境中的情绪、动作和风貌。他有掌握戏剧气氛的罕见功力。在饰演缪塞《坏小子洛朗梭》、《水性杨花的玛莉亚娜》和《不能拿爱情开玩笑》中男主角的精湛表演使缪塞的浪漫主义戏剧恢复了青春。他正直热情、思想进步，不图金钱与享乐，严于律己又严格考虑题材的严肃性和代表性，戏德极高，是第二次世界大战后国际上名气最大的法国影剧双栖表演艺术家。菲利普一贯忠于戏剧要面向广大群众的宗旨，把自己的舞台艺术生命和法国国家人民剧院的命

运紧密相连。他同情革命的进步影剧事业，合作者均为当代剧坛影坛的优秀代表，还访问过中国以及其他社会主义国家。他为避免法国演员工会分裂，于1957年当选法国演员工会主席之后，热心公务，辛勤耕耘，直至病逝。

## 【福莱斯特，E.】

（Edwin Forrest 1806～1872） 美国演员。1820年首演约翰·霍姆的诗体悲剧《道格拉斯》赢得观众称赞。1826年，他在纽约扮演的奥赛罗一角享有盛名。1829年，他在斯通的印第安戏剧《米塔默拉》中担任主角。1831年在伯德的《角斗士》、1834年在伯德的《波哥大的掮客》、1835年在康拉德的《贾克·凯德》等戏中分别担任主角。作为美国演员他首先突破长期以来英国对美国舞台的统治，从而受到观众推崇。1836年，福莱斯特以第一个美国演员的身份在英国演出。



1831年福莱斯特在《角斗士》中饰斯巴达克斯

福莱斯特所创造的“美国式”表演风格被称为“形体的”或“史诗般的”风格。它代表美国舞台新兴力量的崛起。他身材不高，而在舞台上却象是一个叱咤风云的巨人，以他的臂力和腿部肌肉造成动人的形象。他在朗诵台词与口语对白之间摸索出一种适当的方法，他的声调充满震动力和渗透力，形体动作优美，加之他富于激情的表演技巧和选择角色的恰当，使他的表演颇具魅力。他侧重外在型的表演，相对地削弱内心体现，但在表演艺术上激励和推动了美国戏剧的发展。

## 【盖斯基尔，W.】

（William Gaskill 1930～ ） 英国导演。1955年担任W. 威彻利的《乡下女人》演出的助理导演，同年成为导演。1957年，盖斯基尔参加英国戏剧演出公司，导演N. F. 辛普森的《一次响铃》，演出不用布景。1958年导演同一作者的《洞》，力图用喜剧效果冲淡上述两部剧作中逻辑探讨的局限。1959年导演辛普森的《向一边摇的钟摆》时，他用闹剧手法展示现实生活。

1963～1965年，盖斯基尔担任国家剧院导演时期，执导了G. 法夸尔的《募兵官》、布莱希特的《大胆妈妈和她的孩子们》、阿登的《阿姆斯特朗的最后告别》等剧。1965～1975年，他担任演出公司艺术指导期间，导演过米德尔顿的《奇普塞得街的纯洁女仆》、W. 康格里夫的《两面派》、法夸尔的《纨袴子弟们的诡计》、A. 威斯克的《厨房》等。1955～1975年间，他导演的剧作约40余部，大部分是现代剧，现实意义较强。

## 【格洛托夫斯基，J.】

（Jerzy Grotowski 1933～ ） 波兰导演、戏剧家，生于波兰东部的热舒夫省。1951～1955年在克拉科夫戏剧学校学习，毕业后赴莫斯科戏剧学院表演系深造。回

波兰后担任克拉科夫老剧院和波兹南的波兰剧院导演。

1959年，他担任奥波莱的“十三排剧院”经理和导演，开始进行戏剧实验。1964年将“十三排剧院”改称“戏剧实验所”，1965年迁至弗罗茨瓦夫，被称为“表演艺术研究所”。

格洛托夫斯基探索戏剧艺术的本质及其特性，试图重新建立演员与观众的亲密关系。他认为演员与观众的关系是直接的、现实的、互相感应的、富于生命力的，为其他艺术所不能取代。他提倡一种“质朴戏剧”。60～70年代格洛托夫斯基根据他的理论先后实验演出了拜伦的《该隐》、迦梨陀娑的《沙恭达罗》、密茨凯维奇的《先人祭》、韦斯皮扬斯基的《卫城》以及莎士比亚的《哈姆雷特》等剧。在大部分演出中，舞台被拆除，演员与观众的隔离禁区被打破，体现出特殊艺术风格和演员的精湛技术，突破了传统的戏剧观念和演出方式。

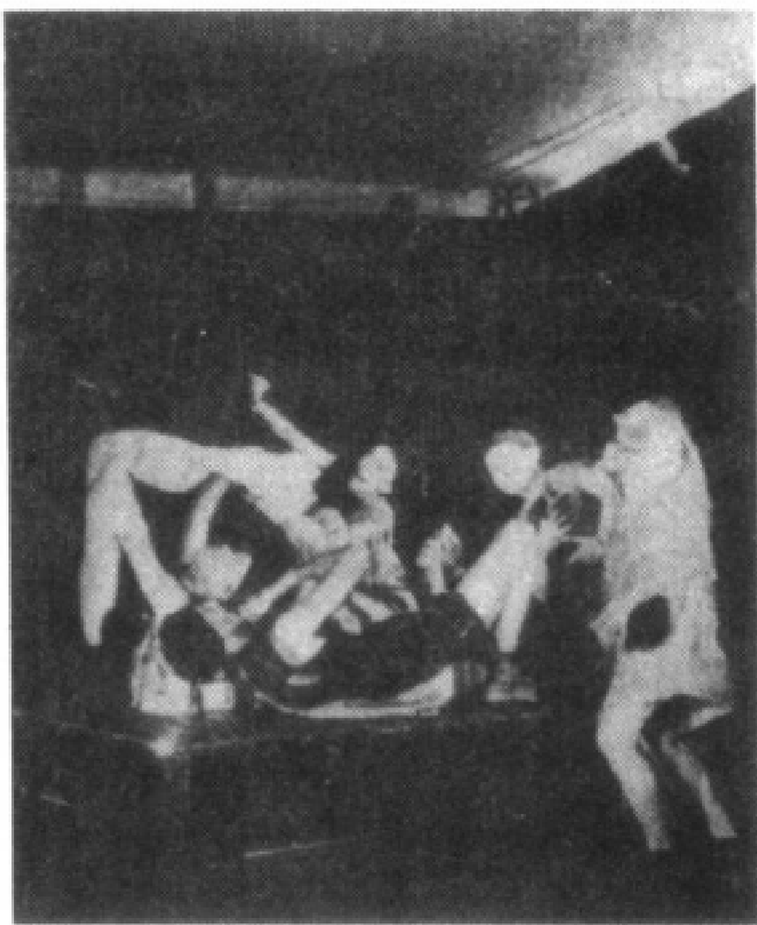
格洛托夫斯基主张，演员要不断挖掘和发展生动的外在表现手段，且要通过严格的形体训练为内在的戏剧组成部分服务。演员既创造戏剧动作，又引导观众进入戏剧情节之中。演员成为演出与观众精神、心理、感情及理智的沟通者与建树



格洛托夫斯基像

者。格洛托夫斯基称之为“圣洁的演员”。他认为演员的形体及精神生活接近观众，演员与观众的共鸣是可能直接形成的。

他还认为表演艺术是戏剧演出的根



《卫城》剧照

本，没有服装、布景、音乐和灯光效果，甚至没有剧本，戏剧照样存在。戏剧的一切听觉、视觉效果都可以通过演员的身体与精神得到体现。

格洛托夫斯基训练演员的方法不同于斯坦尼斯拉夫斯基，也不同于布莱希特，它既不被自然冲动所控制，又不被过分强调角色的设计所束缚。他要求演员不要为观众更不要为自己表演，而是在观众的交流与接触中完成真实的戏剧动作。

格洛托夫斯基的训练体系包括形体练习、塑性练习、面部表情练习、发音练习等项目。

除斯坦尼斯拉夫斯基体系外，杜兰、戴尔萨特、梅耶荷德、瓦赫坦戈夫、布莱希特及阿尔托等著名戏剧家对格洛托夫斯基的训练方法都有过影响。1962年他曾到北京研究京剧，到日本研究能乐，到印度研究印度民间古典戏剧与柔技，更加充实和丰富了他的训练体系。

60年代和70年代之间，他率领的剧团到英、法、美及北欧诸国举行公演，曾风靡一时。他还应邀到意大利、南斯拉夫和

苏联等许多国家参加学术会议和讲学。国际戏剧协会于1975年在波兰弗罗茨瓦夫主办的国际戏剧大学由他担任指导职务。

意大利戏剧家尤金尼奥·巴尔巴收集他的论文、访问记以及有关材料，编辑成《迈向贫困戏剧》，于1968年在丹麦出版，翌年在英国印行，中译本名《迈向质朴戏剧》。

## 【古瑟里，T.】

（Tyrone Guthrie 1900～1971） 英国导演。早年曾为演员。1929～1930年在英国剑桥节日剧院任导演，介绍了J. 布莱迪的剧本《解剖学家》。1933～1936年任老维克剧院导演；1939～1945年又担任老维克剧院和萨德勒之泉剧院的总经理人。1953年，他参与倡导并创建了加拿大安大略省斯特拉特福莎士比亚戏剧中心并导演了《理查三世》和《皆大欢喜》。1963年5月7日，美国明尼阿波利斯市一所以古瑟里命名的剧院开幕。在这所剧院里，他导演了契诃夫的《三姐妹》，琼森的《狐狸》，莎士比亚的《亨利第五》、《理查三世》和《第十二夜》。

1967年，古瑟里又回到老维克剧院导演由国家剧院剧团演出的莫里哀名剧《达尔杜弗》和琼森的《狐狸》。

古瑟里的主要成就在于他对莎士比亚戏剧的导演方面：排演时的即席改动、对群众场面的精彩处理以及将现代心理学用来解释某些莎剧中的人物关系等等。这种具有新意的演出有时引起争议，却使古瑟里成了30～40年代风靡英国剧坛的莎剧导演。

## 【海斯，H.】

（Helen Hayes 1900～ ） 美国演员。原名海伦·海斯·布朗。5岁登台演出，1909年演出V. 赫伯特的小歌剧《老荷兰人》，开始从事专业演出。

1905～1971年间，她创造的舞台人物形象近60个，其中最著名的演出是J. M. 巴里的《亲爱的布鲁图斯》，萧伯纳的《凯撒与克莉奥佩特拉》，M. 安德森的《苏格兰的玛丽》，此外还有巴里的《妇女皆知》，T. 威廉斯的《玻璃动物园》，T. 魏尔德的《千钧一发》，E. 奥尼尔的《诗人的气质》。70年代，海斯转入影坛，演出许多成功的影片，如《航空港》等。

海斯继承古典派的表演方法，创立海斯派。在处理激情场面里，不是表演激情的形态，而是体现激情的动因。她认为只有真正理解剧作，才能掌握表演方法，她不断地扩大经验，观察各种人，找出原型，回忆以往的经历，对事物的启发作出反应，使她的表演能表现不同人物的不同



海斯在《维多利亚女王》中饰女王剧照

性格特征。

1958年以海斯命名的剧院在纽约建立。1951～1953年，海斯任美国全国戏剧学院院长，1961年出访南美及欧洲13个国家，1964年建立海斯保留剧目剧团，1956年获普林斯顿大学荣誉博士学位及其他学院的荣誉学位。1965年出版自传《令

人喜悦的赠礼》。

## 【海因茨，W.】

（Wolfgang Heinz 1900～1984） 德意志民主共和国演员、导演、剧院领导人。祖籍奥地利，早年曾在维也纳、柏林当演员。1933 年流亡瑞士，与导演 W. 朗豪夫一起受聘于苏黎士剧院。第二次世界大战结束后重返维也纳，先后在人民剧院和斯卡拉新剧院工作。1956 年起被柏林德意志剧院聘任为演员兼导演，1963～1969 年任该剧院经理。曾任民主德国戏剧家协会主席。为表彰他的艺术贡献，民主德国政府于 1968 年授予他一级国家奖金。

海因茨一生扮演过许多重要角色，其中主要有李尔王、纳旦、伽利略、马门教授、华伦斯坦等。他将德国戏剧表演传统与斯坦尼斯拉夫斯基手法熔为一炉，声音浑厚而略显沙哑，身材适度，动作稳健，擅长塑造鲜明的人物性格。

作为导演，海因茨执导过古今许多剧作，对高尔基戏剧的舞台解释具有独到见解。他导演的《小市民》、《仇敌》尤为出色。他执导的契诃夫的《樱桃园》和《万尼亚舅舅》被认为是对舞台创作的贡献。

## 【河原崎长十郎】

（1902～1981）日本演员、导演、戏剧活动家。1902 年生于东京一个梨园世家。1981 年 9 月 22 日因病逝世。1913 年初次用河原崎长十郎的名字登台演戏。1919 年参加第二代市川左团次的歌舞伎剧团，受到无产阶级戏剧运动的影响，从事戏剧革新运动。1924 年，应小山内薰邀请，参加了筑地小剧场的《底层》演出。1925 年，和村山知义等组织了演剧艺术研究会，后在研究会的基础上成立了心座剧团。这是 20 年代后期左翼剧团之一。1928 年，长十郎和左团次率歌舞伎剧团访问苏联，主演了《忠臣藏》、《武士之恋》、《假面师》（即《修善寺物语》）、《鸣神》等剧目。回国后，他在心座排演了爱伦堡的《欧洲的毁灭》。

1931 年 5 月，河原崎长十郎主持成立了前进座剧团，这是日本唯一的一个既演歌舞伎又演话剧的剧团。长十郎担任剧团领导职务和主要演员。30 年代初期，剧团整理上演了一批古典剧目和带有进步倾向的话剧。第二次世界大战期间，他们演出了《劝进帐》、《忠臣藏》、《助六》等优秀古典剧目。

1952 年河原崎长十郎把中国郭沫若的《屈原》搬上了日本舞台，从此他和郭沫若结下了终身的友谊。1980 年 11 月，河原崎长十郎带领《屈原》演出团来华演出。河源崎长十郎生前曾任日中文化交流协会常任理事、日中友好协会顾问等职务。

## 【赫梅廖夫，Н. П.】

（Николай Павлович Хмелёв1901～1945）苏联演员、导演。1919 年人莫斯科艺术剧院第二实验培训所，1924 年进莫斯科艺术剧院，成为斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇－丹钦科的学生和剧院第二代演员的杰出代表。赫梅廖夫善于在深刻体验的基础上发挥再现的高超技术，刻画人物个性鲜明，能赋予角色深沉的悲剧意味，从而产生强烈的情绪感染力。36 岁获得苏联人民艺术家称号。

扮演的角色主要有：阿历克谢·土尔宾（《土尔宾一家的命运》）、卡列宁

(《安娜·卡列尼娜》)、屠赞巴赫(《三姊妹》)、沙皇费多尔(《沙皇费多尔·伊凡诺维奇》)等。

1932年，赫梅廖夫创办并领导莫斯科戏剧实验培训所(1937年改名为莫斯科叶尔莫洛娃剧院)，直到逝世一直担任剧院领导职务。

## 【黑扎兹，S. al -】

(Salāma al - Hijāzī 1852 ~ 1917)　阿拉伯著名歌唱家、歌剧演员。埃及人。早年以歌唱宗教赞美词出名，后来专门从事歌剧演出。1890 ~ 1904年他参加喀巴尼和亚历山大·法拉赫的剧团，1905年单独组织剧团，建立了剧场，以演出歌剧为主。他的歌剧布景优美，装饰讲究，演出服装华丽，可以和当时埃及国家歌剧院媲美。他演出的剧本多是莎士比亚、雨果、高乃依和大仲马等英、法名剧，但人物和情节都经过了修改，穿插了许多诗歌和唱段，很受观众欢迎。黑扎兹嗓音宏亮，委婉动听，表演技巧娴熟，被认为是1916年以前埃及舞台上歌剧表演艺术的大师，人们誉之为"阿拉伯歌剧的元老"。

## 【花柳章太郎】

(1894 ~ 1965)　日本新派剧演员。艺名章鱼、柳花洞。1894年5月24日生于东京，原名青山章太郎。1908年学演新派剧，1909年1月首次登台。1915年3月在本乡座演出的《日本桥》中扮演千世而一举成名。1935年5月创建新剧座，1939年11月与伊志井宽等人组建新生新派剧团。第二次世界大战结束后，花柳章太郎领导新派剧团，在坚持新派剧的阵地上发挥了重要作用。他表演细腻优美，创造了新派剧旦角的表演体系，同时，开辟了男角和老旦表演技巧的新领域。他在《残菊物语》中扮演菊之助，被誉为杰作。昭和初年，由于他的贡献使新派剧获得新生。

花柳章太郎从获1955年度的艺术院奖开始，先后获奖13次。1960年因新派剧旦角的出色表演而被政府授予重要无形文化财保持者(文化国宝)；1962年被选为艺术院委员，1984年被授予文化功劳者称号。

花柳章太郎擅长饰演的角色还有：《泷白丝》中的白丝、《岔路》中的桂子、《明治一代女》中的阿梅、《鹤八鹤次郎》中的鹤次郎、《女老板》中的惠美等。他还著有《水中花》、《红盘子破盘子》、《技道遍路》、《淡蓝色幕布》、《雪木屐》、《和服·头簪》、《后台布帘》等著作。



花柳章太郎像

## 【霍尔，P.】

(Peter Hall 1930 ~　)　英国导演、剧院经理。1954年加入伦敦艺术剧院，1955 ~ 1956年间任该院艺术导演，将贝克特的《等待戈多》首次用英语搬上舞台，此外还导演了J. 季洛杜(1882 ~ 1944)、T. 威廉斯和F. G. 洛尔加(1898 ~ 1936)的一些剧作。1956年开始在斯特拉特福莎士比亚纪念剧院工作，导演《爱的徒劳》(1956)、《辛白林》(1957)、《第十二夜》

(1958)、《仲夏夜之梦》与《克里奥兰纳斯》(1959)、《维洛那二绅士》(1960)。1960年任斯特拉特福纪念剧院导演。在该院更名皇家莎士比亚剧团后，他又在奥尔德维奇剧院与巴比堪剧院先后设立了两个演出点，把斯特拉特福的莎士比亚戏剧搬到伦敦上演，同时也演出欧洲和英国先锋派作家的新戏。他最著名的导演作品是《蔷薇战争》，这是J. 巴顿（1928～ ）根据《亨利六世》和《理查三世》改写的一组戏剧。1969年霍尔任考文特花园歌剧院导演，1971年退休。1973年霍尔接替奥立弗为国家剧院导演。他在处理古典剧与现代剧的折中风格中，手法千变万化，被称为舞台上的魔术师。



1955年霍尔在伦敦艺术剧院导演的《等待戈多》

## 【霍尔维茨，K. T.】

(Kurt Thomas Horwitz 1897～1974) 德意志联邦共和国演员、导演和剧院领导人。生于诺伊鲁平。1919～1933年在慕尼黑小剧场从事戏剧工作。此后流亡瑞士。除1939年外，从1933～1946、1950～1953年均在苏黎世话剧院任导演和演员。1946～1956年任巴塞尔市立剧院经理。1953～1958年任慕尼黑国立话剧院剧务主任。晚年先后在慕尼黑、苏黎世的电台、电视台当演员。

作为导演，霍尔维茨先后执导过《三分钱歌剧》、《悭吝人》、《物理学家》以及奥斯特洛夫斯基、契诃夫、Л. 托尔斯泰等人的名剧；作为演员，他主演过《尤利乌斯·凯撒》、《华伦斯坦》的主角和海尔茂（易卜生《娜拉》）、朱庇特（萨特《苍蝇》）等；作为剧院领导，他善于发现人才，弗里施和迪伦马特的发现首先应归功于他的慧眼。

霍尔维茨对资本主义制度持批评态度，第二次世界大战中站在反法西斯立场。逝世于慕尼黑。

## 【吉恩，E.】

(Edmund Kean 1787～1833) 英国著名悲剧演员。弃儿出身，自幼登台演出谋生，过着流浪艺人的困苦生活。

吉恩以1814年1月26日在朱瑞巷剧院扮演《威尼斯商人》中的夏洛克而成名。他进一步在外形上抛弃喜剧色彩的红胡子和假发，第一次把这个角色塑造成一个铁石心肠的刻薄鬼，使演出取得极大成功。随后他又成功地扮演了麦克白、伊阿古和理查三世，以及马洛的《马耳他岛的犹太人》中的巴拉巴斯等一些恶人的角色。

## 【吉尔古德，A. J.】

(Arthur John Gielgud 1904～ ) 英国演员、导演。曾在皇家艺术学院学习，1921年首次登台演出，在老维克剧院上演的《亨利第五》中饰传令官。

吉尔古德扮演多部莎士比亚剧中的主人公。他塑造的哈姆雷特早在1929～1930年期间就被称为最生动的丹麦王子。他表演技艺的精湛和声音运用的完美，表现出艺术家对角色内心世界的精确掌握。他认

为一切表演艺术都是人物性格的表现；演员在舞台上松弛是一切完善表演的秘诀。除莎剧人物之外，吉尔古德还成功地扮演了其他一些古典戏剧中的主要角色。

自20世纪40年代起他还在许多现代剧中出现，如弗雷的《这位妇人烧不得》和格林的《制陶作坊》等。

自1932年为牛津大学戏剧学会导演《罗密欧与朱丽叶》起，吉尔古德即开始了他的导演生涯。30年代正是英国戏剧界发生又一次重大变革的时期，即导演对剧



《这位妇人烧不得》剧照

本的解释起着愈来愈重要的作用，同时导演也注意组织强大的演员班底。而这两方面都有着吉尔古德的功绩。在将近30年内，他在老维克剧院、女王剧院、新剧院、秣草市剧院、埃文河畔斯特拉特福戏剧中心和莱西姆剧院导演了大量莎剧和其他古典名剧，并在一些剧中任主角。其中以1934年在新剧院他第二次导演并亲自扮演主角的《哈姆雷特》最为成功，总共演出了155场。该剧的演出采用了半圆形透明背景及华丽的垂幕，显得别具一格。这一演出标志了当时伦敦西区莎剧演出的高水准，以忠实原著与演员集体默契协作相结合为特点。1921～1927年间，古尔古德塑造的人物形象超过100个。

吉尔古德著有自传《早期舞台生涯》(1939）和一部名为《舞台导演》（1963）的论文及演讲选集。1953年，吉尔古德因对英国戏剧的贡献被授予爵士称号。

## 【吉勒特，W. H.】

（William Hooker Gillette 1855～1937）

美国演员和剧作家。1855年7月24日出生于美国康涅狄格州哈特福德一参议员家庭，在哈佛大学和麻省理工学院受过教育。1875年在波士顿环球剧院开始舞台生涯，随后创作和改编了20余部由他自己担任主角的剧本，如《教授》（1881）和根据弗兰西斯·伯内特的故事改编的《埃丝梅拉尔达》(1881)，根据一个德国戏改编的《私人秘书》(1884)、《被俘》(1886)、《特务》(1895）及根据柯南道尔小说改编的《福尔摩斯》（1899）等。这些剧本大部为情节剧。1919年，他从舞台上退休，但在1929年后，偶而又出台表演直至1936年，并在无声电影中饰演福尔摩斯。他在表演上的最大特色是擅长扮演冷静和坚强的实干家，如《特务》中的索恩上尉和大侦探福尔摩斯。

## 【吉尼斯，A.】

（Alec Guinness 1914～） 英国演员。1914年4月2日生于伦敦，曾在费·康普顿戏剧艺术社学习舞台艺术。1934年在伦敦国王剧院开始舞台生涯，1936年加入老维克剧团，在莎士比亚、契诃夫和萧伯纳的不少名剧中饰演角色。1937年同时参加约翰·吉尔古德表演剧团。1941年入英国皇家海军服役，退伍后主要从事电影工作。他的舞台活动主要在老维克剧团，以演莎剧著称，在《哈姆雷特》、《罗密欧与朱丽叶》、《理查三世》等剧中历任主要角

色，以在《理查三世》中扮演主人公理查三世闻名于世。1959年英国女王伊丽莎白二世亲自向他授勋。

## 【吉瑟，T.】

（Therese Giehse 1898～1975） 德国话剧女演员，原名Th. 吉夫特。其生卒都在慕尼黑。学生时代曾就读于慕尼黑私立话剧艺校。1920～1925年间先后在多处任职。1925～1933年在慕尼黑小剧场当演员。这期间曾与别人合建政治性的小型歌舞场"辣椒嘴"。1933～1945年流亡瑞士，在苏黎世话剧院与一批著名演员合作。第二次世界大战后在许多剧院客串演出。1949和1952年两度在柏林剧团与布莱希特合作。此后重返慕尼黑小剧场。70年代前期在西柏林哈勒湖滨剧场与著名导演施泰因合作。

吉瑟一生以社会主义世界观为指导，创造了一系列光彩夺目的角色。她掌握了多方面的表演技巧，戏路广阔。由于她有敏锐而精确的观察力和理解力，所创造的角色都有独到的成就，从而为德语国家的现代戏剧艺术作出了重要贡献。她先后饰演过的重要角色有：《獭皮》中的沃尔夫大娘、《大胆妈妈和她的孩子们》中的女主角安娜·费尔琳、《四川一好人》中的杨母、《破瓮记》中的马尔特·鲁尔、《老妇还乡》中的克莱尔·察哈纳西安、《物理学家》中的玛蒂尔德·封·参特、《母亲》中的彼拉杰娅·弗拉索娃等。

## 【吉特里，S.】

（Sacha Guitry 1885～1957） 法国演员、剧作家。出身演员世家，父亲吕西安·吉特里（1860～1925）在世时是著名的商业性戏剧演员，以善于表达内在感情影响了一整代演员。

吉特里在近50年的戏剧生涯里，写下130多部戏，其中不少剧作由他本人在各商业性剧院里参加演出。他被视为法国两次大战之间的轻松喜剧代表作家。由于他出身演员世家，自己又是优秀演员，人们把他视为善于创造和写出角色的演员，而不是会演戏的剧作家。他最突出的特点是善于捕捉生活中的戏剧性场面，以演员的直觉观察生活。因此，他的剧作的主题往往都是细微的身边琐事。他凭借自己驾驭语言的本领将小题材发展成3幕或4幕的一部轻松喜剧。吉特里善于描绘巴黎风情，轻松喜剧的情节围绕男女爱情纠葛展开，其中以《忌妒》(1916)、《一场梦幻》(1916)、《家父有理》(1919)、《愿望》(1920)、《几时我们演喜剧?》(1935)、《夫人们请不要听》(1942)、《托阿》(1947)最为有名。

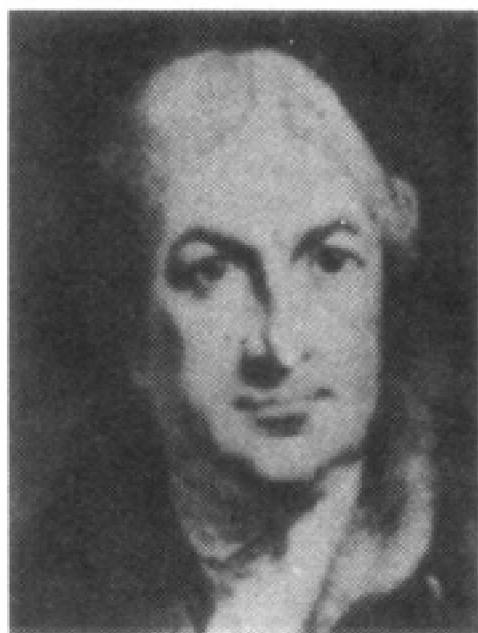
吉特里还参加了33部影片的拍摄，是影剧双栖的明星。他充满讽刺意味的影片具有独特的喜剧效果，受到法国青年一代电影家赞赏。

## 【加里克，D.】

（David Garrick，1717～1779） 英国演员、剧作家。曾就学于著名莎剧专家学者S. 约翰逊博士，并随其赴伦敦。1741年初，加里克在《理查三世》中扮演理查三世，获得成功，进入了著名的朱瑞巷剧院。1747年担任朱瑞巷剧院经理。他的新风格吸引了大批著名演员。他确立了定期的排练制度，取消了延续几世纪的舞台上两侧的观众席，并采用了油灯照明设备，使舞台大为改观。1762年赴欧洲大陆旅行，受到热烈欢迎，1766年重返朱瑞巷剧

院。1776年6月10日举行了告别演出。

加里克以其现实主义的表演艺术，一



加里克像

反以前流行的一味模仿古典主义的演剧方法，开创了英国戏剧表演史上被称为“加里克时代”。一生扮演了近100个角色，其中有中世纪的，也有王政复辟时期的，但最成功的则是莎士比亚剧作中的角色。

在加里克以前，英国戏剧的表演风格以凝重、严肃著称，但过份地强调技巧，追求程式，阻碍人物内心感情的表露，使人物性格变得单一、静止、无层次和枯燥。加里克则强调以更为多样、强烈的表情来刻画人物，依据人物性格和感情变化的需要加强形体动作和面部表情。正是这些动作、表情、多变的哑剧式表演和他炯炯有神的眼睛，给观众以强烈感染，也弥补了他在身材和形象方面的不足。加里克善于表演激情，他的表演充满活力，常常唤起观众的共鸣。他扮演的哈姆雷特、理查三世和奥特韦《孤儿》中的肖芒都因此获得成功。他的李尔王之所以扣人心弦，正是由于他充分而生动地描绘了作为父亲的李尔由于两个长女不孝而引起的震惊、恐怖和愤怒等强烈感情。加里克的贡献在于他善于发现作家赋予所有人物的激情变化所在，并以此为跳板完成从一种感情向另一种感情的过渡。

加里克的剧作大多是改写他人的作品，独自创作的剧本以《妙龄小姐》和《邦·顿或楼上的高级生活》（1975）为最成功。

## 【加韦拉】

（Gavella 1885～1962） 南斯拉夫导演、戏剧活动家、戏剧理论家。1914年开始导演工作，1922～1926年任扎格勒布话剧团经理，1926年后领导贝尔格莱德民族剧院，为南斯拉夫人民导演了不少好戏。此后他还曾在萨格勒布、萨拉热窝、保加利亚、意大利等许多剧院担任导演。

第二次世界大战期间，他主要从事戏剧理论研究。解放初期，在捷克歌剧院任导演。1947年回国，1954年在萨格勒布创建了话剧院（现以加韦拉命名）。

加韦拉的导演艺术融汇了斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、戈登·戈雷、布莱希特等人的导演理论和技巧。他导演过约300部话剧和歌剧，还写有不少戏剧美学专著。他导演的剧目，如克尔莱扎的《果尔果达》、《在兵营里》、《狼谷》、《格列姆科先生们》、《丽达》等，能够充分反映剧本中的规定情境，表达剧作家的思想，获得观众的好评。1922年斯坦尼斯拉夫斯基观看了加韦拉导演的《果尔果达》，赞叹不已。

加韦拉导演的戏剧形式多样，节奏鲜明，完整协调，自然朴实，是多种艺术的有机综合。他认为这种综合是戏剧发展的道路。他对南斯拉夫民族戏剧的发展作出了很大贡献。

## 【金斯贝格，E.】

（Ernst Gingsberg 1904～1964） 德国话剧演员和导演。生于柏林。20年代初，

曾在慕尼黑、柏林等地从事戏剧工作。1933年法西斯执政后被迫流亡瑞士，在苏黎世话剧院任职。1946～1950年在巴塞尔剧院。1952～1962年回到慕尼黑，在西柏林自由人民舞台与皮斯卡托共事。1964年在苏黎世附近逝世。金斯贝格善于饰演古典戏剧中人物，尤其是悲剧性角色。扮演过席勒《唐·卡洛斯》、莎士比亚《哈姆雷特》、罗曼·罗兰《罗伯斯庇尔》和迪伦马特《罗慕洛大帝》中的主人公；作为导演，他忠实于原著，导演过莫里哀和许多名剧作家的剧作，尤以《浮士德》为人称道。

## 【卡恰洛夫，В. И.】

（Василий Иванович Качалов　1875～1948）苏联演员。出身于牧师家庭。在彼得堡大学法律系读书时参加学生剧团。1900年进莫斯科艺术剧院当演员，先后扮演过55个角色。他的表演含蓄深沉、简洁洗练，着力于刻画人物的内心世界，揭示其思想冲突，被誉为“思想家演员”。

十月革命前夕，卡恰洛夫由于成功地扮演契诃夫和高尔基剧作的人物而成为民主主义知识界所喜爱的演员。他创造的著名角色有：屠赞巴赫（《三姊妹》）、男爵（《底层》）、恰茨基（《智慧的痛苦》）、伊凡·卡拉玛佐夫（《卡拉玛佐夫兄弟》）、裘力斯、凯撒及哈姆雷特（莎士比亚剧作）等。

1919年卡恰洛夫参加剧院巡回演出队时，在哈尔科夫被白卫军切断与苏维埃的联系，遂组织“卡恰洛夫剧团”赴东欧和北欧各国旅行演出。1922～1924年参加艺术剧院旅美演出。1927年在《铁甲列车14－69》中扮演游击队首领维尔希宁获得普遍的好评。1930年在《复活》中扮演的“作者代言人”达到创作的另一高峰。

卡恰洛夫于1936年同斯坦尼斯拉夫斯基等获得第一批苏联人民艺术家称号，并先后获得两枚列宁勋章。

## 【卡赞，E.】

（Elia Kazan　1909～　）美国导演。出生于土耳其，1940年出任导演，是第二次世界大战以后美国舞台上最有影响的人物之一。1947～1959年间，卡赞导演了T. 威廉斯的《欲望号街车》及A. 米勒的《推销员之死》等8个剧目。他的导演风格虽然保持反映客观现实的艺术特色，但逐渐转向“戏剧化”的现实主义，演出质朴，注意细节的真实，基本上是20年代舞台新技术的扩充。卡赞与斯坦尼斯拉夫斯基体系派戏剧工作者联系密切。他遵循斯氏体系，善于掌握剧作核心，发掘人物和演员的“神经中枢”，并将两者结合成为有机的舞台生活。他认为导演最终的任务是使人物心理的活动转变为人物的有形行为，主张启发演员在角色创造中找到人物的内心动机，使表演不断地接近心理真实，促进了斯坦尼斯拉夫斯基体系在美国的继承和发展。

1962～1964年，他担任纽约演出艺术林肯中心的剧团副导演。之后成为美国畅销小说的作者，以《美国啊，美国》（1962）及《和解》（1968）闻名。

## 【凯德洛夫，М. Н.】

（Михаил Николаевич Кедров　1893～1972）　苏联导演、演员。1920年人格里鲍耶陀夫戏剧学校学习，自1924年起成为莫斯科艺术剧院演员。1933年执导由高尔基小说改编的《在人间》。1936年作

为斯坦尼斯拉夫斯基的助手，带领一批青年演员学习和实验斯坦尼斯拉夫斯基新的舞台创作方法，后来成为苏联斯坦尼斯拉夫斯基体系的主要解释者和继承人。1948年获苏联人民艺术家称号。1946～1955年担任莫斯科艺术剧院总导演。1960～1970年担任莫斯科艺术剧院艺术委员会主席。凯德洛夫一生演过很多角色，其中最有影响的是《死魂灵》（根据果戈理小说改编）中的达尼洛夫和莫里哀的《达尔杜弗》中的同名主人公。他执导的主要剧目有：《达尔丢夫》（1939）、托尔斯泰的《教育的果实》（1951）、波戈廷的《悲壮的颂歌》（1958）等。凯德洛夫善于组织戏剧冲突，在戏剧冲突中揭示人物性格。40年代后他积极宣传斯坦尼斯拉夫斯基体系，强调“形体动作论”，著有《继承斯坦尼斯拉夫斯基体系就是发展斯坦尼斯拉夫斯基体系》（1948）等论文。

## 【凯莱曼】

（Kelemen László 1760～1814）　匈牙利演员，戏剧事业的开创者。凯莱曼早期



凯莱曼像

攻读法律，1790年带领一批青年演员，从国会争取到用匈牙利本民族语言进行戏剧演出的权利，在靠布达一边的多瑙河岸上，租用了一家德国剧院的旧址创立了自己的剧院，1792年5月5日在该剧场首演了喜剧《拾来的孩子》。

凯莱曼成功地创造了一些角色，但他的主要贡献是创立了匈牙利民族戏剧。在他之前，匈牙利舞台被德国剧院的德语剧目所统治。凯莱曼剧团的演出活动前后持续了6年，终因经费不足于1796年停止。剧团解散后，他不惜倾家荡产在外地组织剧团，继续进行戏剧活动，推动了匈牙利民族戏剧的发展。他从德文为自己的剧团翻译了一系列剧本，出版的有《家庭主妇》（1792）、《掘宝者》（1792）等。未出版的译稿有莫里哀的《没病找病》（1792）和莎士比亚的《奥赛罗》（1798）、《威尼斯商人》（1795）。

## 【坎普，W.】

（William Kempe　?～1603）　英国演员。擅长扮演丑角或喜剧性人物。1585～1586年间莱斯特伯爵赴荷兰访问时，坎普是随同访问的剧团成员。1586年，他曾赴爱尔辛诺为丹麦宫廷演出，1594～1599年，他是莎士比亚所在的宫廷大臣剧团第一批成员中主要演员之一，扮演过彼得·道伯雷等莎士比亚喜剧角色。他的名字曾在两个莎剧四开本（《罗密欧与朱丽叶》第二四开本和《无事生非》1600年四开本）中代替剧中人名出现，说明莎士比亚创造人物时想着具体演员。

坎普还擅长当时流行的急促轻快舞蹈“吉格”，甚至为了打赌，从伦敦跳舞跳到诺维奇，将近100英里。事后写了《坎普的九日奇迹》（1600）。

## 【柯克兰（大），C.】

（Constant Coquelin Aîne　1841～1909）　法国著名演员。通称大柯克兰，

以与其著名演员弟弟小柯克兰相区别。大柯克兰在法国国立戏剧学院毕业后于1861



大柯克兰饰演的《可笑的女才子》

年加入法兰西喜剧院，在那里工作26年。1887～1890年在欧、美各国巡回演出。1890～1892年又回法兰西喜剧院，此后一直在商业性剧院演戏。

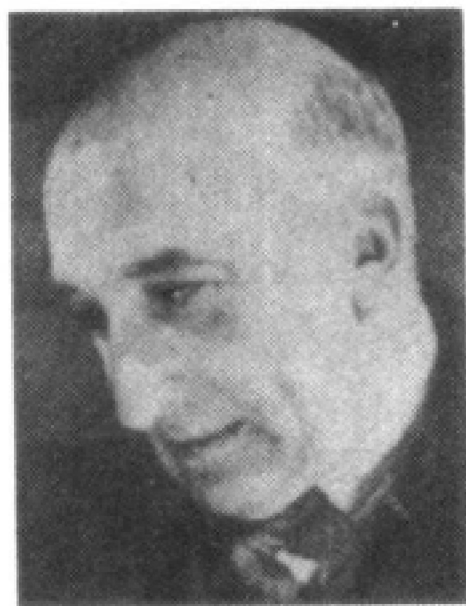
大柯克兰的演剧生涯持续了将近半个世纪。早年以擅长表演古典喜剧中的仆人角色而享盛名，如在博马舍《费加罗的婚姻》一剧中塑造的费加罗形象，使他在22岁上就大名鼎鼎，成为法兰西喜剧院的台柱。他还在当时流行的通俗喜剧或浪漫主义喜剧里创造了不少令人难忘的形象。然而，大柯克兰最为成功的演出是在罗斯丹（1868～1918）的著名浪漫主义诗剧《西哈诺·德·贝热拉克》中所饰的貌丑但诗才横溢、情操高尚的小贵族西哈诺。

大柯克兰的表演热情澎湃，生气勃勃，感情真挚。善于在意想不到之处突然间寓温柔多情于刚毅强硬的表演之中，造成强烈的舞台效果。大柯克兰在莫里哀《可笑的女才子》等一系列剧目里的表演也显示了卓越的艺术才华。

## 【科波，J.】

（Jacques Copeau 1879～1949） 法国导演、演员、戏剧革新家、作家。生于巴黎，父亲是一位铁饰艺术工匠。科波在中学读书时已深深爱上戏剧，和同学一起登台演出自己的处女作《晨雾》。他多才多艺，先后从事过多种职业。1909年与法国两位著名作家A. 纪德（1869～1951）和J. 施伦姆贝格（1877～1968）一起创办了至今仍为法国文坛注目的文学刊物《新法兰西评论》。1911年，巴黎的艺术剧场上演了由科波改编的陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》，获得成功。他意识到英国的戈登·戈雷、瑞士的阿庇亚、俄国的斯坦尼斯拉夫斯基的艺术革新给戏剧艺术带来的深远影响，为改变法兰西喜剧院以及众多商业性剧院的明星制积习，于1913年组织了同人剧团，把巴黎塞纳河左岸一座小剧场，改建成日后大名鼎鼎的老鸽巢剧院。从此，科波彻底抛弃了他从事多年的画廊艺术顾问和文学戏剧评论工作，完全献身于戏剧事业。

老鸽巢剧院自1913年建成以来，遵循科波建立"新戏剧"的宗旨，第一年，除上演莫里哀、莎士比亚以及缪塞、H. 贝克的名剧外，还首演了P. 克洛代尔、盖昂、R. 马丁·杜·加尔等作家的新作。第一次世界大战爆发后，科波以及老鸽巢剧院的优秀演员Ch. 杜兰、L·茹维等应



科波像

征入伍。1917～1919年，法国政府委派老鸽巢剧院赴美为表示"法兰西的致敬和微

笑”演出两年，受到巨大欢迎。科波还在纽约建立了法国式的盖利克剧院。

第一次世界大战后的几年是科波和他的门徒在老鸽巢剧院演出的鼎盛时期。演出剧目十分丰富。1924年科波自动放弃老鸽巢剧院的领导职务，到勃艮第乡村建立戏剧学校，按他的方法进行演员培训。1936年他被聘为法兰西喜剧院分红演员，并在1939～1940年间被任命为院长。他试图借机向古老的剧院吹革新之风，但被德国法西斯侵略者和投敌的维希政权视为不受欢迎的人，于是回勃艮第，直至1949年逝世。

科波既是传统的体现者又是积极的革新家。他反对大明星统治舞台，要求他的剧团成员不去追求个人成名，而是让全体演员在导演指导下以最大努力保证整个演出的质量。他反对虚假浮夸华而不实的戏剧演出，主张建立“非剧场性”的“诚实质朴的戏剧”。他要求演员尊重台词，演员“不应该按自己的随意性去重新创造戏剧，而应使自己和剧作家合而为一”，以表演去展示剧作的内涵。在上述这些原则指导下，科波的导演风格极其洗炼、朴实无华。他不愧为法国20世纪上半叶影响深远的著名导演和戏剧活动家。

## 【科恩，A.】

（Alexander H. Cohen 1920～　）　美国导演。生于纽约，曾在哥伦比亚大学受教育。1941年在纽约开始导演生涯。同年12月上演《安古尔街》一剧取得成功。1953～1956年进行过一些巡回戏剧演出，1959年创建九点钟剧院；1962～1963年演出季获S. S. 舒伯特奖，1978年获埃米奖。1976年起一直负责导演每年一度的托尼奖电视报道以及为联合国儿童基金举办的“爱的世界”节目和哥伦比亚广播公司50周年纪念节目。科恩担任过多种社会职务，如纽约剧院和导演协会管理会副主席、全国演剧研究董事会主席。

科恩导演的成功剧目有《李尔王》（1950）、《立即》（1959）、《与迈克·尼科尔斯和伊莱思·梅在一起的晚上》（1960）、《边缘之外》（1962）、《归家》（1967）、《在好莱坞的一天/在乌克兰的一夜》（1980）等，其中不少是从伦敦上演的成功剧作中移植而来。他在美国、加拿大和英国等地导演或合作导演的剧目还有《黑暗中的公爵》（1944）、《詹尼吻了我》（1948）等。

## 【科米萨尔日芙斯卡娅，B. Ф.】

（Вера Фёдоровна Комисаржевская 1864～1910）　俄国演员。父亲是著名歌剧演员。1891年开始参加业余演出。1896年参加彼得堡亚历山大剧院，因对该剧院的保守倾向不满，1902年脱离。1904年创办了自己的科米萨尔日芙斯卡娅剧院。



科米萨尔日芙斯卡娅像

科米萨尔日芙斯卡娅是先进的民主主义思想最鲜明的表达者。1904～1905年，她曾在高尔基的《别墅客》中扮演瓦尔瓦拉·米哈依洛芙娜，在《太阳的孩子们》中扮演丽扎。这在当时是具有社会意义的

事件。她的表演情感饱满，嗓音悦耳，富有诗意和抒情色彩。她是第一个在契诃夫《海欧》中扮演宁娜·扎列奇娜娅的演员。她还演过《伊万诺夫》中的萨莎和《万尼亚舅舅》中的索尼娅，表现出“契诃夫式戏剧”的独特风格。

## 【克莱门茨，J. S.】

（John Selby Clements 1910～　）英国演员、导演和剧院经理。1930 年开始登台演出，5 年后创立位于伦敦郊区帕麦的密友剧院并参加演出。第二次世界大战期间，克莱门茨为全国劳军娱乐协会导演了多出戏剧。战后，他曾先后担任圣詹姆斯剧院、凤凰剧院和萨维尔剧院的经理。1949 年他为凤凰剧院导演法夸尔的《袴挎子弟们的诡计》并扮演男主角，在该院创下演出时间最长的记录。1951 年他导演萧伯纳的《人与超人》，恢复了经常被删去的“唐璜在地狱里”的部分，保持了原作风貌。1955～1957 年任萨维尔剧院经理期间，他成功地导演了谢里丹的《情敌》和康格里夫的《如此世道》。1965～1976 年任奇切斯特节日剧院经理期间，他为该院导演了菲利波茨的《农夫的妻子》和皮奈罗的《法官》。他本人还参加了《麦克白》、《暴风雨》、《安东尼和克莉奥佩特拉》和萧伯纳的《伤心之家》的演出，出色地扮演了其中的男主角。1935～1976 年间，克莱门茨共导演剧目 42 个，扮演主角 36 个。他的主要贡献是成功地复兴了 17 和 18 世纪的英国喜剧。这些喜剧大部由他和他的妻子著名演员凯·哈慕德主演，得到了观众的赏识。

由于克莱门茨在戏剧表演、剧院管理和导演方面的成就，他于 1968 年被授予爵士封号。

## 【克勒曼，H.】

（Harold Clurman 1901～1980）美国导演、演出经理和戏剧评论家。生于纽约，曾在哥伦比亚大学和巴黎大学受教育，1924 年在纽约实验性的格林威治村剧场开始戏剧生涯。1931 年同 L. 斯特拉斯伯格等人一起创建同仁剧团，10 年间在该团负责过许多著名的演出，如《康内利之屋》、《穿白色衣服的人》以及奥德茨的剧作《醒来歌唱》、《失乐园》和《金孩子》等。同仁剧团解散后，他又导演过许多著名的剧本，如《都是我的儿子》（1947）、《榆树下的欲望》（1952）、《伤心之家》（1959）、《万尼亚舅舅》（1969）等等。1955 年他在伦敦负责导演的李洛杜《特洛伊战争不会爆发》一剧，不久又到纽约演出，取得成功。

1935 年，克勒曼在巴黎会见斯坦尼斯拉夫斯基，斯氏体系对他有很大影响。他还著有几部戏剧评论集如《假似真》（1958）、《赤裸的形象》（1966）等出版。1963～1964 年任林肯表演艺术中心剧目轮演剧院的执行顾问。1956 年曾获法国荣誉勋位。

## 【克涅别尔，M. O.】

（Мария Осиповна Кнебель 1898～1985）苏联女演员、导演、戏剧教育家、俄罗斯人民艺术家（1958）。1918 年在契诃夫领导的实验培训队学习话剧艺术。1921～1950 年在莫斯科艺术剧院任演员，饰演过许多个性鲜明的角色。

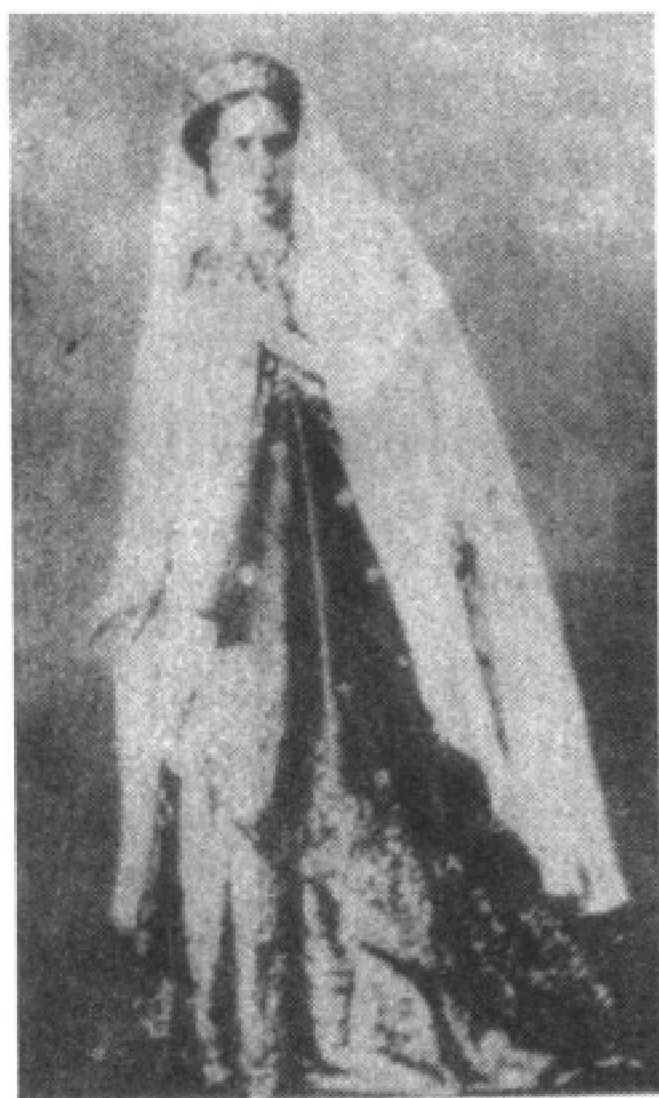
克涅别尔的导演活动开始于 1935 年，在莫斯科叶尔莫洛娃剧院导演过阿尔布佐夫的《漫长的道路》（1936）和莎士比亚

的《皆大欢喜》(1940)；在聂米罗维奇－丹钦料的指导下，参加过莫斯科艺术剧院波戈廷的《克里姆林宫的钟声》(1942)和西蒙诺夫的《俄罗斯人》(1943)的导演工作。1955～1960年任中央儿童剧院总导演，导演过格里鲍耶陀夫的《智慧的痛苦》(1952，同A. 涅克拉索娃联合导演)、罗佐夫的《生活的一页》(1954)、任德耀的《马兰花》(1958)等剧。

克涅别尔从1932年起，长期任教于国立卢纳察尔斯基戏剧艺术学院（附属于莫斯科小剧院)、史迁普金戏剧学校和瓦赫坦戈夫剧院附属史楚金戏剧学校。她的主要理论著作有《演员创作中的语言》(1954)、《论剧本和角色的行动分析法》(1961)。

## 【拉歇尔，M.】

(Mile Rachel 1820～1858）法国女演员。生于瑞士北部阿尔郭维州。家境贫寒，父亲是犹太流动小贩，1830年随父母迁至巴黎。



拉歇尔在《淮德拉》剧中饰女主角



拉歇尔在《贺拉斯》中饰演加米尔的油画像

拉歇尔很小就对戏剧着迷，进一家私立戏剧学校学习表演和台词。她身材瘦小，双目深陷，但一旦登台则判若两人。1838年，年仅18岁的拉歇尔在法兰西喜剧院演出高乃依的悲剧《贺拉斯》中加米尔一角。她的表演朴素自然，极有魅力，在短短几月之内，一跃而为蜚声巴黎和欧洲剧坛的悲剧女演员。

拉歇尔擅长演古典悲剧，但也很好地演出了19世纪戏剧名家雨果和大仲马等人的剧作。1849年她和桑松合演《阿德里安娜·勒库弗勒》一剧，成为轰动当年巴黎剧坛的盛事。她台词功力极深，富有音乐魅力和节奏感。尽管体弱有病，但意志顽强，始终如一地在探索如何使自己的表演达到尽善尽美的境地。她多次赴外省及各国巡回演出。1858年因肺病病逝，年仅38岁。

## 【莱因哈特，M.】

（Max Reinhardt 1873～1943）奥地利导演、演员、剧院领导人。1873年生于维也纳附近的巴登。1890～1892年接受戏剧表演训练。1892年在鲁多夫海姆开始艺术生涯。1894～1902年被柏林德意志剧院经理布拉姆招聘为演员。1905年起担任德意志剧院经理。从此莱因哈特的名字与德意志剧院和德国戏剧紧密地连结在一起。他一生的大部分时间都在德国从事戏剧活动，成为这一历史时期中德国戏剧一位重要的资产阶级艺术家。莱因哈特才气横溢，精力充沛，进行了多方面的舞台革新尝试。他扩大舞台功能，建造转台，重新设计并扩展观众厅。1910年起他甚至利用维也纳和柏林的马戏场、慕尼黑的展览大厅，演出古希腊悲剧《俄狄浦斯王》，并到伦敦、俄国和斯德哥尔摩巡回演出。1905年他创建德意志剧院附属戏剧学校，培养演员，并建立小剧院，增加演出场地。1911年出版《德意志剧院报》，宣传剧院的艺术主张，从各方面加强剧院建设。他的导演艺术强调韵律、音响、动作形式的色彩，讲究灯光运用，场面壮观，气势磅礴。为了实现他的艺术目的，他在剧场建筑方面提出新的原则，并运用圆形天幕制造舞台幻觉，追求剧场效果，让观众沉迷于艺术享受之中。1912年和1927年两次率领剧团赴美国演出。莱因哈特酷爱莎士比亚戏剧，一生曾执导莎士比亚许多剧作，从1905～1930年间，柏林各剧院共上演他导演的莎士比亚剧作2 723场次。1913年11月至1914年5月，他把他导演的《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《亨利四世》、《哈姆雷特》、《李尔王》、《奥赛罗》等9部莎士比亚的不同体裁和风格的剧本集中在德意志剧院上演，共演201场。在世界戏剧史上象莱因哈特这样全面而丰富地导演莎士比亚戏剧的导演是十分罕见的。他对席勒、歌德以及其他同时代的剧作家魏德金德、豪普特曼、皮兰德娄、萧伯纳等人的戏剧也十分重视，他执导的《浮士德》1、2部及《华伦斯坦》，颇为人们称道。莱因哈特的艺术贡献不是孤立的现象，布拉姆为他铺平了道路，同时有一批才华出众的演员如巴泽尔曼、莫西、温特尔施泰因等人与之合作。舞台美术家罗勒、斯特恩等也是他的导演构思的忠实体现者。莱因哈特说过："对我来说，一个没有现实的梦想和一个没有梦想的现实同样可怜。戏剧只能建立在实现了的梦想上面。"1933年希特勒攫取德国政权，莱因哈特被迫离开德国，在维也纳和美国继续从事导演工作。1937年移居美国，定居好莱坞，创建演员工作室，在极端困难的条件下，仍然坚持艺术活动。1943年10月31日在纽约逝世。

## 【赖蒙德，F.】

（Ferdinand Raimund　1790～1836）奥地利演员，剧作家。原名雅各布·赖曼，生于维也纳郊区一车工家庭。1808～1813年随流动戏班子演戏。1814年进维也纳约瑟夫城剧院当演员。1817年后在利奥波德城剧院先后当演员、导演、经理。他善于表演喜剧，演技自然、幽默，感情充沛，是当时维也纳最受欢迎的喜剧演员。1836年因癫狂症发作自杀。他的代表作《来自仙界的少女，或农民成了百万富翁》（1826），描写仙女拉克利摩萨的女儿洛琴同一贫穷渔夫相爱，遭到富有的养父阻挠，在神的帮助下终成眷属的故事。剧作表达了作者关于富人不义的观点。《阿

尔卑斯山王和仇恨人类的人》(1828)，描写一个富有的地主因反对女儿同一个画家的婚事变成仇恨周围一切人的人，最后在阿尔卑斯山王的帮助下，放弃仇恨世人的态度，成全了女儿亲事的故事，表现了恶的根源在于自身的主题。《挥金如土的人》(1834)描写一个富有而品行高贵的人挥霍了全部家产，最后在仆人的感召下，把失而复得的家产与仆人平分的故事，表现了仆人忠实而感恩的品行。赖蒙德的作品不在于表现环境的可变性，而刻意表现人适应环境以提高道德水平。

## 【朗豪夫，W.】

(Wolfgang Langhoff　1901～1966)　德意志民主共和国演员、导演、剧院领导人。1901年10月6日生于柏林。早年在哥尼斯堡、汉堡、杜塞尔多夫等地当演员。1926年开始接触马克思主义，1928年加入德国共产党。1933～1934年被关进集中营，1934年逃亡瑞士，至1945年在苏黎世剧院工作。1946～1963年担任柏林德意志剧院经理，同时从事导演和演员工作。曾任德国艺术科学院副主席，国际戏剧协会民主德国中心主席。1951年获国家奖金。一生扮演过大量角色，导演过许多古典名剧和现代剧作，是一位很有影响的戏剧艺术家。他非常重视上演那些表现民族命运题材的作品，导演手法严谨泼辣，造诣精深，风格雄伟。德意志剧院战后的发展与朗豪夫的艺术实践密不可分。他继承民族戏剧表演传统，又汲取斯坦尼斯拉夫斯基的某些方法，形成自己的艺术风格。朗豪夫出色的导演作品有《浮士德》第一部、《威廉·退尔》、《李尔王》和《暴风雨》。这些剧作的舞台处理表现了这位导演对戏剧艺术的深刻理解。

## 【朗特，A. 与芳丹，L.】

(Alfred Lunt and Lynn Fontanne)　夫妇联袂演出的美国演员。A. 朗特(1892～1977)于1912年在波士顿城堡广场剧院受到初步舞台锻炼，1913年随剧团巡回演出，1919年在布斯·塔京顿的《克拉伦斯》一剧演出中确立为优秀的喜剧演员。L. 芳丹(1892～1983)原籍英国，1905年在伦敦配合英国名演员埃伦·泰丽作首次演出，1910年迁居美国，1921年在考普曼与康奈利合写的《达尔西》中与朗特同台演出，被誉为出色的喜剧女演员。二人次年结婚。1929年，他们同台演出贝尔曼的《流星》而取得成功后，决定此后永远联袂演出。他们先后演出了马克斯维尔·安德森的《伊丽莎白女王》(1930)、舍伍德的《重逢在维也纳》(1931)、莎士比亚的《驯悍记》(1935)、契诃夫的《海鸥》(1938)及迪伦马特的《老妇还乡》(1958)等剧目。1958年在纽约新建的朗特－芳丹剧院被认为是美国戏剧事业的盛举。经过长期合作，朗特夫妇发展了一种表演技巧，即一个演员在舞台上对一个演



A. 朗特与L. 芳丹

员自觉地配合和补充，达到互相默契的程度。他们一贯在台词中有机地插入内心台词，充实人物思想感情的深度。芳丹善于运用冷嘲与庄严相结合的表现手法，朗特被称为表达内心台词的大师。他们认为控制嗓音、体现人物的独特性和形象的鲜明性都是表演艺术的要素，从而形成朗特夫妇独具一格、相映生辉的风格。

## 【勒坎】

（Le Kain　1729～1778）法国演员。演戏之初，因外形条件不好不受观众欢迎。普鲁士国王腓德烈二世请他去德国演戏，但法国国王路易十五命他留在法国。此后，勒坎扬长避短，努力提高表演艺术。再次登台时，用自己深邃锐利的目光、圆润宽厚的嗓音、器宇轩昂的台风和擅长哑剧表演的艺术魅力征服了观众。从此，勒坎成为继巴龙之后塔尔马之前的18世纪最享盛誉的演员。



勒坎在《中国孤儿》中饰主角

勒坎的表演以朴实无华著称，他尽量丢掉同时代演员惯用的夸张手法，能够较深刻地塑造人物，因而深受启蒙运动戏剧家伏尔泰的器重。他经常和伏尔泰谈论表演问题，是伏尔泰悲剧的最佳饰演者。曾在《布鲁图斯》、《扎伊尔》、《中国孤儿》等剧中饰主角。

## 【勒诺，M.】

（Madeleine Renaud 1903～　）法国女演员。1918年秋以第一名考入法国国立戏剧学院。1921年毕业，与玛丽·贝尔（1900～?）双双进入法兰西喜剧院当见习演员。1928年她成为分红演员。在这阶段，勒诺以饰演莫里哀剧作中各种不同类型的少女为主。

1932年勒诺首演的第一部影片《月亮的让》，一跃而为30年代影剧双栖的著名女星。她先后成功地参加了《牵引》等一系列影片的演出。她在拍《埃莱娜》时，和J.－L. 巴罗相识，从此结成伴侣。

30年代，勒诺先后在巴蒂、杜兰等导演的《雅克琳》、《乔治·当丹》、《费加罗的婚姻》以及茹维首次导演的季洛杜的《雅歌》中饰主角。她的优秀演技使她在1942年进入法兰西喜剧院管理委员会。此后几年里，她成功地首演了蒙泰朗的《死了的王后》（1942）、克洛代尔的《缎子鞋》（1943），还在F. 莫里亚克的剧作中饰女主角。

1946年，勒诺离开法兰西喜剧院，于同年10月与让－路易·巴罗共同创办勒诺－巴罗剧团。1946～1960年间，她在克洛代尔、季洛杜、契诃夫、萨杜、奥芬巴



勒诺像



勒诺在《美好的日子》中饰温妮

赫、让·阿努伊、弗雷等人的一系列剧作中饰演主角，进一步发挥了她的表演才能。

勒诺与巴罗的建团宗旨是要赞助先锋派探索戏剧，她更强调剧团坚持经典戏剧演出的高水平。为此，她这位以擅长扮演古典戏剧驰名法国剧坛近40年的演员，60年代之后，台风一转，相继首演了贝克特的《美好的日子》（1963）、比耶杜的《必须穿行云雾》（1964）、马格丽特·杜拉斯的《整天呆在树上》（1965）、J. 热内的《屏风》（1966）等荒诞派剧目。她以娴熟表演出色地表现出这些探索性戏剧的深刻内涵，扩大了影响。

## 【雷德格雷夫，M.】

（Michael Redgrave　1908～1985）英国演员。1908年5月20日生于布里斯托尔。剑桥大学毕业。作过记者、校长。

1934年雷德格雷夫加入利物浦剧团，在当地剧院演戏。1936年加入老维克剧团，在伦敦演出莎士比亚戏剧《爱的徒劳》、《亨利五世》等。1937年参加J. 古尔古德表演剧团，演出莎士比亚的《第十二夜》、《麦克白》。1949年重返老维克剧团，先后在莎剧《哈姆雷特》、《暴风雨》、《威尼斯商人》、《李尔王》、《安东尼和克莉奥佩特拉》等剧中任主角，扮演哈姆雷特、夏洛克、李尔王和安东尼等人物，都有独到之功。他写过两部剧本，导演过好几部舞台剧。他发音动人，演技精湛，对莎剧研究造诣颇深，对各种人物性格刻画深刻细腻。在40年代末、50年代初为英国影坛屈指可数的电影红星之一，主演过多部影片。

1959年，因对戏剧事业作出重大贡献而被授予爵位，并获得英帝国嘉奖状。



雷德格雷夫演出斯特林堡的《父亲》

## 【雷哈尼，N.】

（Nageb Rehani　1891～1949）阿拉伯戏剧表演家。埃及人。出生于开罗，父亲是贩马商人。在校曾参加文艺队演出。中学毕业后，在开罗农业银行工作，认识了另一位戏剧爱好者阿齐兹·伊德。1915年，两人弃职共同组成了剧团，主要演出喜剧和小型歌剧。1916年，他脱离剧团，在一家咖啡店工作。1917年，他再次登台。他的生活经验使他在《村长大人》一剧中，成功地塑造了凯希村长，由此名声大震。《村长大人》是阿拉伯戏剧中幽默小品和讽刺剧的开端。后来他主演《蠢驴

与糖果》一剧，再次获得成功。以后他陆续创作和演出了许多讽刺剧，成为20世纪上半叶埃及最著名的喜剧表演家。纳吉布·雷哈尼晚年加入电影界，拍摄了多部影片。

N. 雷哈尼自编自导自演的剧目，着重反映阿拉伯社会现实生活，反映各阶层人民的精神面貌，大胆暴露社会阴暗面，表现方法机智巧妙、含蓄、幽默。他先后到叙利亚、突尼斯、阿尔及利亚、摩洛哥、法国和美国等国演出，博得了广泛的好评。逝世后，他的笔记经整理出版，名为《喜剧大师纳吉布·雷哈尼笔录》。

## 【利特伍德，J.】

（Joan Littlewood 1914～?）英国导演。她出身于伦敦南部的工人家庭，靠奖学金进入皇家戏剧艺术学院。毕业后到曼彻斯特，和一批业余戏剧爱好者创建了“戏剧联盟”。剧团为工人演出，并以其打破传统的表演方法而出名。1939年因第二次世界大战爆发而解散。

1945年战争结束，利特伍德到伦敦东区组织名为“戏剧工作室”的试验性剧团，宣称她的理想是“为无产者观众提供娱乐和欢乐的殿堂”，在国内外巡回演出，直至1953年才以皇家剧院为固定演出场所。1955年，剧团应邀代表英国参加巴黎国际戏剧节。利特伍德为戏剧节带去的剧目为无名氏的《费韦夏姆的阿登》（1592）和B. 琼森的《狐狸》。演出极为成功，从而使“戏剧工作室”剧团声望大振。翌年再次受邀，带给戏剧节的哈谢克的名剧《好兵帅克》，亦获得高度赞赏。

利特伍德和戏剧工作室的最大贡献是在50年代中期英国戏剧发生重大变革时，介绍了B. 贝汉、S. 迪雷尼等青年剧作家。

利特伍德的导演特点是不拘泥于剧本，演员参与剧本的编写，甚至演出时可以即兴增删台词，可以与观众交流，这种演出有很大活力，也很生动。50年代以来，受布莱希特影响，利特伍德用一切可能的艺术手段以取得特殊的戏剧效果，如在演出中插入音乐、歌曲、细腻的动作等。但由于未能赢得东区工人群众，而且英国官方又很少资助，利特伍德最后也只好到西区演出以取得经济上的保证。

1961年，利特伍德离开了剧团。此后，戏剧工作室时盛时衰，直到1972年重新组织，由G. 拉弗尔斯任经理人，利特伍德任客座导演后才又有所复兴。

## 【连斯基，А. П.】

（Александр Павлович Ленский 1847～1908）俄国演员、导演、戏剧教育家。1858年父母去世后，随姐夫波尔塔夫采夫（小剧院演员）生活，并由此走上演员道路。1865～1875年在外省演戏。1876年参加莫斯科小剧院。从1907年开始担任小剧院总导演。

连斯基是出色的性格演员，他成功地塑造过许多悲剧和喜剧的角色，如莎士比亚剧本中的哈姆雷特、理查三世、奥赛罗，《智慧的痛苦》中的恰茨基、法穆索夫，《无辜的罪人》中的杜都金等。在表演上，他力求把创作灵感和技巧结合起来，使外部表现手段服从于揭示人物的内心世界。斯坦尼斯拉夫斯基十分钦佩连斯基的演技，曾一度模仿他。作为导演和戏剧教育家，连斯基的观点与斯坦尼斯拉夫斯基的革新原则很接近。

连斯基培养了一大批有名的演员，写过许多表演艺术的论文，如《面部表情与化装》、《演员札记》等，对戏剧美学的发

展做出了贡献。

## 【列沃涅，B.】

（Beslm Lcvone 1922～1968）阿尔巴尼亚演员、剧作家。生于爱尔巴桑一农民家庭，未受过正规教育。1944年在游击队中央剧团，战后在地拉那人民剧院当演员。列沃涅在战争年代开始戏剧创作，擅长写喜剧。1945年12月，地拉那人民剧院上演了阿尔巴尼亚第一部戏剧作品，即他的独幕喜剧《佐尼、伊霞和罗英》。剧作者扮演剧中主要角色佐尼。后来他创作了喜剧《阿訇卓尼》（1946）。他的代表作讽刺喜剧《宪兵队长》，鞭挞和讽刺了德意法西斯占领期间，地拉那宪兵队长贾吉姆·穆拉蒂克甘当法西斯走狗，残酷镇压地拉那人民的卖国行径。该剧由地拉那人民剧院于1948年演出。他还写作了揭露德意法西斯暴行的《创伤可以作证》（1951），歌颂1915年间阿尔巴尼亚中部地区农民反封建斗争的《隆重的婚礼》（1955）和讴歌社会主义劳动英雄的《风暴中的旗帜》（1967）。

## 【林德伯格，L.】

（Lecopold Lindtberg 1902～） 奥地利出身的瑞士导演和剧院领导人。生于维也纳。曾攻读艺术学，从师但涅格尔学表演。1924年起在柏林等地当演员和导演，曾受聘于皮斯卡托剧院两年。1929年以后先后在杜塞尔多夫和柏林国家剧院任职。1933～1945年流亡瑞士，主要在苏黎世话剧院担任首席导演，其间曾赴以色列特拉维夫，在哈比玛剧院担任客籍导演。1947年以后是维也纳国家剧院的常任客籍导演。1945年起先后在慕尼黑小剧场和西柏林席勒剧院与皇家公园剧院执导。1964～1969年（一说1965～1968）任苏黎世话剧院经理。

林德伯格先后导演过的戏剧主要有：《马门教授》、《李尔王》、《丹东之死》、《浮士德》1、2部、《大胆妈妈和她的孩子们》、《亨利四世》、《夫人学堂》等。

林德伯格是具有多方面才能的艺术家，除戏剧外，常参加电影拍摄。他导演的戏，在风格上以喜剧见长，题材上以排“国王戏”著称，尤以排演内斯特罗伊和莎士比亚的戏最为拿手。从政治影响而论，以《马门教授》和《大胆妈妈和她的孩子们》为其顶峰。曾先后获奖多次。

## 【铃木忠志】

（1939～） 日本戏剧评论家、导演。1939年6月20日生于静冈县。毕业于早稻田大学政治经济学部。任早稻田小剧场的负责人兼导演。铃木忠志从60年代开始投身小剧场运动。在导演艺术中，他要求演员的表演要有深度，要扎根在生活和人物历史经历上，汲取日本民族的传统形体动作和精神文明。1976年，铃木忠志在日本富山县东砺波群利贺村租了一所农民住房，改造成舞台，称为“利贺山房”，



铃木忠志像

提出了“把有传统特色的农家改造成富于真实感的剧场”的计划，从 1982 年开始每年举行一届“利贺戏剧节”，被称作“铃木忠志戏剧”的一种独特的戏剧表演方法逐渐引起了世界戏剧界的注意。

铃木主张变戏剧剧场为戏剧“广场”，在“广场”里，演员和观众之间，观众相互之间促膝谈心，创造一种适合新的戏剧活动的环境。他编导的《戏剧的探索》已演出了 3 部。方法是：从各种剧本、小说、随想甚至歌谣里选出一部分作为素材，摆脱原作的精神世界和秩序，重新再组织起一个完全不同的作品，以便能深刻地探索出人类的内心世界，通过演员具体地展现在舞台上。铃木忠志编导的作品还有：《唐·哈姆雷特》、《宴会之夜》等。

## 【留比莫夫，Ю. П.】

（Юрий Петрович Любимов 1917 ~） 苏联导演、演员。1939 年毕业于瓦赫坦戈夫剧院史楚金戏剧学校。1946 年到瓦赫坦戈夫剧院当演员。1954 年获得俄罗斯联邦共和国功勋艺术家称号。1953 年起在史楚金戏剧学校任教。1964 ~ 1985 年担任莫斯科坦干卡剧院总导演，1965 年排演《震撼世界的十天》（根据美国作家约翰·



留比莫夫像

里德的同名作品改编），以舞台调度的强烈剧场性和表演的高度夸张引起轰动。他导演的剧目中影响较大的还有：《这里的黎明静悄悄》（根据同名小说改编，1971）、《哈姆雷特》（1972）等。留比莫夫在导演构思上喜欢别出心裁，特别强调导演的主导作用。重视演员表演的形体造型。

## 【泷泽修】

（1906 ~） 日本演员。生于东京。1925 年入筑地小剧场研究所为学员。1934



泷泽修像

年参加组建新协剧团并为主要演员。在《黎明之前》中扮演青山半藏，在《火山灰地》中扮演两宫聪，另外，在《底层》、《东北风》等剧目中扮演不同角色，显示了现实主义的表演风格。

1940 年因参加左翼戏剧运动、反对军国主义被捕入狱。第二次世界大战结束后，与久保荣等人创建东京艺术剧团，不久即解散。1947 年与清水将夫、宇野重吉等人组建民众艺术剧场（简称民艺），1950 年任负责人至今。1959 年在话剧联合演出时，主演了中国田汉的《关汉卿》。曾在木下顺二的《冬天时代》里扮演千叶涩六，《推销员之死》里粉演威利·洛曼、《火样的人》里扮演凡·高等，以精湛的表演技巧博得好评。

泷泽修曾获艺术节奖、每日戏剧奖。

著有《演员的创造》一书，结合他多年的艺术实践，论述了演员的表演经验和基础技巧。

他是日本新剧俳优协会常任理事，新剧人会议议长。1985 年被聘为中国戏剧家协会名誉会员。

## 【吕尼埃－波埃】

（Lugné－Poe 1869～1940）法国演员和剧院经理。早在中学时代即创办戏剧团



吕尼埃－波埃像

体，毕业于音乐学院，先后在自由剧院、艺术剧院演出。1890 年，与保罗·福赫合办艺术剧院，把象征主义离经叛道的创作意图形诸舞台。演出在黝暗的灯光下进行，演员绝少走动，姿势迟缓，语调平板，时人谑称吕尼埃－波埃为“梦游的牧师”。1893 年，吕尼埃－波埃独力创办作品剧院，从英国、德国、印度，甚至中国作品中发掘剧目，不断上演易卜生、皮杰逊和斯特林堡的作品。1896 年 12 月 10 日《于比当大王》首次演出，成为作品剧院值得纪念的一夜。作品怪诞，演出更其扑朔迷离。吕尼埃－波埃的贡献，在于抉发“世纪末”情绪：反抗与倦怠兼而有之，病态的宗教感情、疯狂的个人报复、对无政府行动的肆意颂扬等。1897 年 6 月，吕尼埃－波埃大张晓谕，宣布脱离象征派。作品剧院存在的 4 年（1893～1897），正值象征主义衰微阶段，但仍以其上演剧目和引起的争议令人瞩目。

## 【罗伯逊，P.】

（Paul Robeson 1898～1976）美国黑人演员、男低音歌唱家和社会活动家。出身于原为逃亡奴隶后为牧师的家庭，青年时是杰出的橄榄球运动员。1922 年毕业于哥伦比亚大学法律系。1920 年在纽约黑人区首次登台，从而成为职业演员，他的演出成功，开创了黑人登上世界音乐戏剧舞台的新时代。不久，他受到奥尼尔所在的普罗文斯顿剧团的重视，被挑选在《琼斯皇帝》中担任主角。他刻画出这个人物的力量和尊严，那深沉而引起共鸣的声音使这次演出轰动一时，赢得很大声望。1924 年，他又在该团上演的《上帝的儿女都有翅膀》中扮演主角获得成功。1928～1930 年在伦敦、柏林又多次主演《琼斯皇帝》，享誉欧洲。

罗伯逊最成功的角色是奥赛罗，1930 年在伦敦一次夜场演出中谢幕达 20 次之多。此剧 1943 年在百老汇上演，创造了



罗伯逊在《奥赛罗》中饰奥赛罗

到那时为止莎士比亚戏剧上演场次的最高记录。1959 年他还到莎士比亚故乡斯特拉

特福镇扮演这个角色。

罗伯逊扮演的其他杰出角色有奥尼尔《毛猿》中的主人公扬克和音乐剧《水上舞台》中的乔等。他是享有世界声誉的黑人歌唱家，还演过不少电影。1935 年曾在伦敦与中国京剧艺术大师梅兰芳会晤，交流了表演心得。1976 年 1 月 23 日病逝。

## 【马尔尚诺夫，K. A.】

（Константин Александрович Марджанов 1872～1933）苏联导演。又名马尔尚尼什维里。1893 年起在格鲁吉亚一些城市当演员。20 世纪初开始从事导演活动。1901 年在甫雅特卡城导演的第一个戏是契诃夫的《万尼亚舅舅》。此后相继导演了契诃夫和高尔基的名剧《伊凡诺夫》、《小市民》、《底层》等。这些演出反映了他的革命民主主义思想倾向。1909 年任莫斯科聂兹洛宾剧院总导演。1910～1913 年在莫斯科艺术剧院任导演。

马尔尚诺夫致力于民族戏剧传统和现代生活的结合，追求艺术表现上的综合化。为了实现他的艺术理想，1913 年在莫斯科组织了自由剧院。剧院关闭后在顿河－罗斯托夫、彼得格勒和基辅等地从事戏剧活动。1919 年在基辅排演了维加的《羊泉村》。

1922 年马尔尚诺夫回到格鲁吉亚。为建立格鲁吉亚的民族现实主义戏剧，1928 年他在库塔依西创建格鲁吉亚国立第二剧院（1933 年更名为国立马尔尚尼什维里剧院），排演了不少苏联现代剧，如基尔尚的《铁轨轰鸣》（1929）、波戈廷的《斧头之歌》（1931）、阿菲诺格诺夫的《恐惧》（1932）等。

1931 年马尔尚诺夫获格鲁吉亚人民艺术家称号。

## 【马尔索，M.】

（Marcel Marceau 1923～）法国哑剧演员。生于斯特拉斯堡。曾在里摩日装饰艺术学校学习，40 年代在巴黎杜兰戏剧学校学习。1947 年首次在勒诺－巴罗剧团演出哑剧《巴蒂斯特》，其出色表演受到戏剧界和观众的赞赏。同年他创建了自己的哑剧剧团。1948 年马尔索获法国“德比罗”奖，此后在国际国内多次获奖。1976 年马尔索得到法国总统支持，建立国立哑剧中心，1978 年又在巴黎市政府支持下正式成立马塞尔·马尔索哑剧学校。

几十年来，马尔索创作演出了数十个大型哑剧剧目。著名的有《黎明前死去》、《比普》、《外套》（根据果戈理同名短篇小说改编）、《蒙马特的皮埃罗》、《巴黎的悲欢离合》、《唐璜》、《街头卖艺者》、《雕刻家》、《创造世界》、《画家》等等。《比普》的一套节目是世界公认的杰作。他塑造的比普与传统的失意情人皮埃罗相近，滑稽动人，并且充满诗意。比普的基调是灰与白，他身穿灰色紧身练功服，面涂白色，黑色大礼帽上别致地插着一朵摇



马尔索表演《比普》

曳不止的小红花。他时而是骑车人、拳击家，时而是广场守夜人、街头卖艺者，时而又是沿街叫卖的报贩子。马尔索以逼真又夸张的表演，展示了这个小人物的灵魂，令人在滑稽逗乐的表演背后体会到社会的悲凉冷漠，表演动作简洁凝练。马尔索无言的表演，思想深刻，赢得世界各国观众的赞扬。

在法国，马尔索被认为是20世纪法国哑剧表演艺术的第三代人物。第一代E.德克鲁是传播者、探索者、教育家；第二代巴罗把哑剧表演带入戏剧艺术；第三代马尔索则以大型哑剧剧目确立了他的哑剧表演流派。

马尔索的足迹遍及全球，到过四五十个国家。1982年曾来中国演出。

## 【毛约尔】

（Major Tamás 1910～1986）匈牙利著名演员、导演。毕业于戏剧学院。1931年到民族剧院当演员，后兼任导演。1941年开始拍电影。匈牙利解放后，于1947年任戏剧电影学院教员。1945～1962年任匈牙利民族剧院院长，1962年起任该剧院总导演。1950年获杰出艺术家称号，1948年和1955年两次获科苏特国家奖金。

毛约尔在剧中扮演的主要角色有：莫里哀的《达尔杜弗》中的达尔杜弗，莎士比亚的《李尔王》中的李尔王、《理查三世》中的理查三世、《奥赛罗》中的伊阿古、《麦克白》中的麦克白、《哈姆雷特》中的哈姆雷特，果戈理《钦差大臣》中的奥西卜和马达奇、《人的悲剧》中的魔鬼鲁西费尔等。他导演的戏剧有：考托纳的《邦克总督》，马达奇的《人的悲剧》及莎士比亚的《仲夏夜之梦》、《罗密欧与朱丽叶》，莫里哀的《达尔杜弗》，高尔基的《母亲》，哥尔多尼的《一仆二主》，布莱希特的《伽利略传》、《四川一好人》等。

## 【梅耶荷德，В. Э.】

（Всеволод Эмнльевич Мейерхольл 1874～1940）苏联著名导演、演员。1874年2月9日出生于奔撒城一个日耳曼后裔家庭。1895年入莫斯科大学法学系，翌年，转学莫斯科音乐戏剧学校戏剧班，受业于聂米罗维奇－丹钦科。1898年华业后随聂米罗维奇－丹钦科加入刚创建的莫斯科艺术剧院，成为主要演员之一。1902年脱离莫斯科艺术剧院，在外省组织剧团进



梅耶荷德像

行新的戏剧探索，除上演契诃夫和高尔基的现实主义剧作外，还排演梅特林克的象征派剧作，追求舞台假定性。1905年斯坦尼斯拉夫斯基邀请梅耶荷德回莫斯科主持一所戏剧实验培训所，梅耶荷德用新的艺术手法排演了梅特林克的《丁达奇尔之死》。斯坦尼斯拉夫斯基不能接受他的充满假定的舞台手法，次年梅耶荷德应聘到彼得堡的柯米萨尔日芙斯卡娅剧院当总导演。他导演了梅特林克、布洛克和安德列耶夫等人的有象征主义倾向的剧作，其中以安德列耶夫的《人之一生》最引人注目。1908年后，梅耶荷德在彼得堡亚历山得拉剧院和玛林斯基剧院当导演。此外，他还以达佩尔图托博士的假名组织实验性



梅耶荷德画像（苏联，П. 冈察洛夫斯基绘）

的演剧团体。这期间梅耶荷德更多地追求舞台演出的剧场性和表演中的“格罗泰斯克”（演员的带有夸张成分的外部技巧），尝试将民间广场戏剧和意大利即兴戏剧的一些表现手法移植到自己的舞台上来。1913年他的论著《论戏剧》问世，提出了“假定性戏剧”的理论。

1918年梅耶荷德加入共产党，1918～1921年，他先后担任彼得格勒戏剧管理局和全苏戏剧管理局的领导职务。1920年，梅耶荷德提出“戏剧的十月革命”的口号，要求用新的戏剧形式去反映新的戏剧内容。但这个口号也包含着排斥包括莫斯科艺术剧院在内的老剧院的极端性。1918年，他在俄罗斯联盟第一剧院导演了苏联第一部反映革命斗争的戏剧——马雅可夫斯基的《宗教滑稽剧》。1923年，他创办的俄罗斯联盟第一剧院正式改名为梅耶荷德剧院。此后，在这个剧院上演了由他执导的《怒吼吧，中国!》（1926），马雅可夫斯基的《臭虫》（1929）、《澡堂》（1930）、格尔曼的《序曲》（1933）等具有现实革命内容的剧作。

在表演艺术方面，梅耶荷德在20年代初提出了“有机造型术”的理论。他在《演员的角色类型》中指出：“演员的创作是一种空间造型形式的创作，演员必须通晓自身的力学，”演员的舞台动作不应是自然主义的动作，而是给人以一种美感的“形体造型”。“有机造型术”是一项演员形体训练的课程，但梅耶荷德有时也让演员把它直接运用到舞台演出中去。

从20世纪20年代开始，梅耶荷德悉心导演了一批古典名剧：苏霍沃·柯贝林的《塔列金之死》、奥斯特洛夫斯基的《森林》、果戈理的《钦差大臣》、格里鲍耶陀夫的《智慧的痛苦》、小仲马的《茶花女》等。这些演出，特别是《森林》和《钦差大臣》两台戏，鲜明地显示出梅耶荷德导演艺术的创作特色。首先，梅耶荷德认为，一切戏剧艺术的最重要的本质是它的假定性，应该把假定性的原则贯彻始终。他广泛使用的舞台新形式，如不闭大幕，公开检场，灯光特写，音乐伴奏……，都是借助假定性解放舞台的艺术手段；其次，梅耶荷德认为戏剧舞台不是一般地反映生活的镜子，而是放大镜。《森林》里的桥，《钦差大臣》里的活动平台，都能起到类似电影的“特写镜头”的作用；他还认为，导演艺术是一种创造性的艺术，“导演是舞台演出的作者”。他在导演古典名剧时结合时代要求给剧本作出崭新的解释。此外，梅耶荷德十分重视舞台演出的节奏感，指出，“节奏感是导演最重要的素质之一”。

梅耶荷德是个戏剧革新者，他提出“戏剧的电影化”的口号，把电影手法移植到戏剧舞台上来。他热情赞美东方戏剧并从中汲取营养。他预言，“苏联艺术的最新技术成就，是建筑在日本和中国的假定性戏剧的基础之上的。”

1936年，梅耶荷德的“把戏剧艺术引向它与假定性本质”的戏剧革新实践被指责为“形式主义”。1938年1月8日，苏联政府关闭梅耶荷德剧院，梅耶荷德本人也于1940年2月2日殉难。苏共二十大后得到平反。

## 【米洛，M.】

（Matei Millo 1814～1896）　罗马尼亚演员和剧作家。生于苏恰瓦县。在巴黎



米洛像

读完大学，做过笔译和抄写工作，当过剧院经理。1847年，开始专业演员生涯。主持雅西剧院8年间为培养青年演员，一度办过朗诵学校。1852年，他受聘前往布加勒斯特大剧院工作，并兼任音乐学院表演系教授。

米洛具有较深的艺术造诣，是19世纪罗马尼亚最有才华的演员。他擅长演喜剧，也能扮演女角。他的表演感情真挚、自然传神，能引起观众的共鸣。他追求现实主义的表演方法，反对过于夸张的风格。在30年代，他写出纪念斯特凡大公剧本《士兵的节日》和其他不少剧本，但除梦幻剧《老妪赫尔卡》外，多是应景之作，没有保留下来。米洛还经常带领剧团巡回演出，足迹遍及全国，推动了民族戏剧和表演技艺的发展。米洛一生的实践活动奠定了罗马尼亚现实主义戏剧艺术的基础。

## 【米诺蒂斯，A.】

（Alexis Minotis 1900～　）　希腊导演、演员。出生于克里特岛。1939年在伦敦和法兰克福主演《哈姆雷特》，获得声誉。1951年任国家剧院导演。1967～1974年被迫离开国家剧院，组织联合剧团，上演斯特林堡的《父亲》、契诃夫的《万尼亚舅舅》及易卜生、奥尼尔、布莱希特等人的戏剧。1974年任国家剧院院长。1979年到中国演出埃斯库罗斯的《普罗米修斯》和欧里庇得斯的《腓尼基少女》，并主演普罗米修斯。1983年，成立实验剧团。米诺蒂斯对古希腊戏剧复兴和悲剧表演艺术的探讨做出了重大贡献。

## 【莫恰洛夫，П. С.】

（Павел Степанович Мочалов 1800～1848）　俄国悲剧演员。生于莫斯科一个农奴演员的家庭。1816年在寄宿中学毕业后，随父学戏。1817年首次登台，不到



莫恰洛夫像

20岁就成为著名演员。他创造的最出色的角色有奥赛罗、哈姆雷特、李尔王、理查

三世、罗密欧和恰茨基等。其特点是情绪饱满，内心活动急遽，有强烈的感染力。同时，他总是把作品中的人道主义内容摆在首位，竭力揭示人物的内心世界。1863年赫尔岑曾认为："史迁普金和莫恰洛夫是我35年来在整个欧洲所看到的两个最出色的演员，他们是俄国现实中人们深藏在内心的力量和希望的一种迹象，它使我们对俄国未来充满坚定信念。"

莫恰洛夫注重灵感，轻视技巧，不注意从外部修饰角色。

后来饮酒无度，才华逐渐减退，影响了他的创造成就。

## 【姆努什金，A.】

（Ariano Mnouchkine 1931～　）法国女导演。1964年和一些大学生共同创办太阳剧院，同年导演了阿达莫夫据高尔基《小市民》改编的话剧。1967年导演了英国剧作家韦斯克的《厨房》，1968年导演了经她改编的莎士比亚喜剧《仲夏夜之梦》。从此崭露头角。

姆努什金领导的太阳剧院一反传统戏剧演出和训练方式，以纽约外百老汇生活剧院的即兴表演为楷模，建立起自己的演出风格。自60年代末，开始以导演在演员即兴表演和集体创作基础之上进行加工排练的戏剧演出吸引观众。1969年在巴黎首演并参加阿维尼翁艺术节的《群丑》就是这样的剧作。



《黄金时代》剧照

1970～1973年，太阳剧院在姆努什金领导下，先后集体创作并演出了由她导演的《1789》和《1793》这两部以法国大革命历史为题材的戏剧。姆努什金因而一跃成为世界知名导演。尔后，《1789》摄制成影片。不久，太阳剧院又由她导演拍摄了影片《莫里哀》，描述莫里哀和他的剧团艰苦的流动演出生活，她还编导了《黄金时代》和《梅菲斯托》（改编）。太阳剧院因此在欧美声誉与日俱增，陆续参加几次国际比赛，被视为法国有代表性的新型剧院。

太阳剧院和姆努什金互相依存。剧院全体成员志同道合，虔诚献身戏剧艺术。剧场远离闹市，设在巴黎郊外一座稍加改建的废弃的弹药库里。表演区不固定，演员可以三三两两散落于观众席间就地表演，和观众直接交流。演员经常于演出前当众化妆。

80年代初，姆努什金改编数部莎士比亚的悲剧和喜剧，将《理查二世》、《第十二夜》、《亨利四世》串在一起演出，1982、1983年曾在阿维尼翁艺术节上轰动一时。1985年秋季，姆努什金和太阳剧院呈献给巴黎观众的新作是纪实戏剧《柬埔寨亲王诺罗敦·西哈努克骇人的未完成故事》，由姆努什金执导，姆努什金这部戏的编导方式被视为继承了中世纪意大利即兴喜剧的传统。

## 【穆内－絮利】

（Mounet－Sully 1841～1916）法国演

员。以擅长表演悲剧角色著称。他出身基督教改革派家庭，青年时期曾受过严格的



穆内－絮利像

基督教牧师教职训练，25 岁时改变初衷，到法国国立戏剧学院学习表演，学习结束，进入奥德翁剧院。1870 年普法战争爆发，入伍参战。战后在他几乎放弃演员生涯之际，法兰西喜剧院聘请他扮演古希腊悲剧大师欧里庇得斯的《俄瑞斯忒斯》的同名主角。他的表演狂热执着，艺术感染强烈，引起戏剧界和观众的注意。他和著名悲剧女演员 S. 贝恩哈特的合作，使雨果名剧《爱尔那尼》再次轰动巴黎剧坛。穆内－絮利当时被誉为继塔尔马之后最杰出的悲剧演员。他在高乃依、拉辛、莎士比亚以及雨果等的剧作里塑造的人物如希波吕托斯、哈姆雷特、波吕得克特等使其成为一代悲剧大师。

穆内－絮利扮演的古希腊悲剧人物俄狄浦斯王是他的表演艺术的代表作。他利用自己的形体条件和动人表情，展示出俄狄浦斯的超人性格和所承受的非凡痛苦。

穆内－絮利表演艺术的辉煌成就，与他得天独厚的端庄外貌和宽阔雄厚的声音分不开，但主要还应归功于他的渊博学识和深沉性格以及深入分析剧本认真挖掘人物性格的创作态度。

## 【聂米罗维奇－丹钦科，В. И】

（Владимир Иванович Немирович-Данченко 1858～1943）苏联导演、戏剧理论家、教育家、剧作家。1858 年 12 月 11（23）日生于旧俄军官家庭。1876～1879 年，就读于莫斯科大学物理数学系期间，用笔名发表了不少戏剧评论文章。他主张继承和发扬俄国戏剧现实主义传统，反对思想意识僵化和追求外部效果。1881 年写出了第一篇短篇小说《在驿站上》，1882 年写出第一部喜剧《野蔷薇》。此后他写出了一系列反映俄国社会生活的剧本，其中的代表作是《新事业》（1889）、《黄金》（1894）、《生命的价值》（1896）和《在幻想中》（1901）。1895 年，《生命的价值》被授予格利鲍耶陀夫奖金，但是他拒绝接受，而坚决主张把奖金授予同年出现的剧本《海鸥》的作者契诃夫。

聂米罗维奇－丹钦科的许多剧本都在亚历山德拉剧院和小剧院演出，由他导演。他同剧院的接近，使他感到当时的剧院必须进行彻底革新。1891～1901 年，他在莫斯科音乐协会附属音乐戏剧学校戏剧科从事戏剧教育工作，培养出一批青年演员，其中包括克尼碧尔－契诃娃和梅耶荷



聂米罗维奇－丹钦科像

德等。1897 年 6 月 21～22 日，他同斯坦尼斯拉夫斯基举行了具有历史意义的会

晤，共同制定了创建新型剧院的纲领和规章制度。1898 年 6 月 14 日，莫斯科艺术大众剧院（莫斯科艺术剧院最初名称）开幕，他负责剧院的行政和艺术领导工作，主持制定上演剧目的方针。在他主持剧院工作的 45 年中，上演剧目 113 部，其中 58 部是由他担任导演和艺术指导的。他和斯坦尼斯拉夫斯基合导了契诃夫的名剧《海鸥》（1898）、《万尼亚舅舅》（1899）、《三姊妹》（1901）、《樱桃园》（1904），独自导演了《伊凡诺夫》（1904）。1902 年，剧院公演了《小市民》和《底层》（聂米罗维奇－丹钦科同斯坦尼斯拉夫斯基合导）。他还把西欧各国名剧列入艺术剧院上演剧目，并导演了易卜生和豪普特曼、莎士比亚的一批剧作。1905 年革命失败后，聂米罗维奇－丹钦科十分重视上演俄国古典剧作，同斯坦尼斯拉夫斯基合导了格利鲍耶陀夫的《智慧的痛苦》（1906）、果戈理的《钦差大臣》（1908）、托尔斯泰的《活尸》（1911）。他自己导演了普希金的《鲍里斯·戈都诺夫》（1907）、屠格涅夫的《食客》（1912）、普希金的《石客》等。

在戏剧革新方面，聂米罗维奇－丹钦科孜孜不倦地进行大胆的探索。1908 年，在《罗斯默庄》演出中，他采用呢料帷幔作为假定性布景代替真实布景，这是俄国戏剧中前所未见的创举。为了探索俄国悲剧的演出形式，他曾导演根据陀思妥耶夫斯基同名小说改编的剧本《卡拉玛佐夫兄弟》（1910）。剧中加入朗诵者，还以小说的章节代替了分幕。他根据演出内容的实际需要来划分场景，演出连续进行两个晚上。这次演出获得了巨大成功，为戏剧演出开拓了广阔天地。

十月革命后，聂米罗维奇－丹钦科担任了当时戏剧事业最高领导机构——“戏剧中心”的领导工作，他还是《戏剧文化》杂志的创办人之一。他导演的新剧作有：特列尼约夫的《布加乔夫起义》（1925），列昂诺夫的《波洛夫强昌斯克的果园》（1939）。这是艺术剧院首次排演革命历史题材的剧本。1936 年，艺术剧院成功地演出了特列尼约夫的名剧《柳鲍芙·雅罗娃娅》，这是他最重要的创作成就之一。1942 年，他导演的波戈廷的名剧《克里姆林宫的钟声》，成功地塑造出列宁的形象。

聂米罗维奇－丹钦科在音乐剧院的工作具有重要意义。1919 年他创建了莫斯科艺术剧院音乐讲习所，1926 年改称为聂米罗维奇－丹钦科音乐剧院。他尽力使戏剧和音乐达到和谐统一，改革了歌剧的戏剧创作基础。他曾根据比才的歌剧《卡门》的音乐排成《卡门塞塔与士兵》（1924）演出，强调其中占优势的音乐悲剧性质。他还导演过多部苏联现代歌剧。

聂米罗维奇－丹钦科曾获“苏联人民艺术家”称号（1936）和列宁勋章，曾任苏联国家奖金委员会主席（1940）。1943 年 4 月 25 日去世。

聂米罗维奇－丹钦科的美学思想、创作原则和导演方法，通过 60 余年艺术实践，已总结成为著名的“聂米罗维奇－丹钦科学说”，他曾概括为最简洁的公式：“社会真实、生活真实和戏剧真实的综合”或“社会感受、生活感受和戏剧感受的综合”。他严格要求演员在舞台上要生活在角色之中。他把演员的形体自我感觉和心理活动线索熔化为统一整体，按照心理动作和形体动作统一的不可分割的线索进行创作。他在排演中广泛使用“内心独白”，使演员的舞台行动不断地充实内容。逝世前几年，他热衷于研究戏剧情绪在剧场里造成的震撼。

聂米罗维奇－丹钦科是斯坦尼斯拉夫斯基的亲密合作者，他们共同创建的莫斯科艺术模范剧院对全世界戏剧艺术的发展作出了巨大的贡献。“聂米罗维奇－丹钦科学说”已经成为“斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系”的重要组成部分。

聂米罗维奇－丹钦科的主要著作有：《聂米罗维奇－丹钦科文集》两卷，《聂米罗维奇－丹钦科戏剧集》、《聂米罗维奇－丹钦科回忆录》、《聂米罗维奇－丹钦科书信集》两卷。

## 【欧卡夏，A.】

（Abdulla Okasha ？ ～1929） 阿拉伯演员。埃及人。是20世纪初期埃及有名的喜剧和歌剧演员之一。当时埃及戏剧处于初创阶段，上演的节目多为改编西方的戏剧。A. 欧卡夏以诙谐的语言、滑稽的表演和优美的歌唱，博得观众的欢心。他与阿卜杜勒·哈米德·欧卡夏和宰克·欧卡夏组成了欧卡夏剧团，演出的节目有歌剧、话剧、民歌、民谣和滑稽戏。他们是阿拉伯戏剧以家族和亲属关系组成剧团这一阶段的典型代表，也是集编、导、演于一身和集歌、舞、演于一身的典型代表。欧卡夏剧团建立后，把埃及舞台艺术提高了一步，起到了承前启后的作用。他们演出的剧目有《环绕地球》、《三剑客》、《非洲女》、《爱国烈士》、《鞭笞》、《超人》和《新婚之夜》等。

## 【欧文，H.】

（Henry Irving 1838～1905） 英国演员、剧院经理。原名约翰·亨利·布罗德里布。1838年2月6日生于英国萨默塞特。1856年开始演员生涯，1866年10月参加伦敦圣·詹姆斯剧院，在考莱夫人的风俗喜剧《美人的诡计》中任主角。1867年他加入了皇后剧院，同年12月第一次与E. 泰丽同台演出加里克据莎士比亚《驯悍记》改编的《凯瑟林和彼得鲁齐奥》。1869年，他与图尔合作在欢乐剧院演出H. J. 拜伦的《狄克叔叔的宠儿》，扮演雷金纳德·舍未尼克斯，获得很大成功，从而被誉为“聪明的性格演员”。他创造的冷漠而迷人的恶棍形象给观众留下深刻印象。1871年他加入了由美国人H. L. 贝特曼任经理的莱西姆剧院为领衔男主角，开始了他与这一剧院近30年的合作。1871年11月25日，欧文在自导的《钟声》里扮演麦西亚斯一举成功，成为戏剧史上的重要事件。翌年，他在W. G. 威尔士的《查理一世》中扮演主人公，进一步巩固了他的地位。1874年，欧文开始扮演莎士比亚剧作中的人物如哈姆雷特、麦克白、奥赛罗和理查三世等。他演的丹麦王子是学者、绅士和艺术家的综合形象，是一位不由自主地倾吐内心想法的人。欧文一反过去演员总想证明某一论点



欧文扮演的夏洛克

的传统做法。他的口语式的讲话方式、亲切表达的独白，使他成为19世纪最后二三十年中最重要的演员。1875年贝特曼去世，1878年，欧文租下了莱西姆剧院，自任经理。他邀请了E. 泰丽参加剧院为领衔女主角，两人合作达24年之久，创造了许多著名的演出，成为英国戏剧史上的佳话。欧文任经理期间，上演了11部莎士比亚名剧和许多当时的流行剧目，也演了一些惊险剧目。

1899年，欧文与莱西姆剧院的租赁合同到期，但他直到1902年最后一次扮演夏洛克之后才离开，转到朱瑞巷剧院。1905年10月13日，欧文在布雷德福的皇家剧院演出A. 坦尼森所作《贝克特》一剧后逝世。

作为一位具有独特风格的表演艺术家和杰出的剧院经理人，欧文在19世纪末和20世纪初的英国戏剧史上占有重要地位。

## 【欧文斯，J. E.】

(John Edmond Owens 1823～1886)
美国演员。生于英国利物浦，5岁时随家庭迁往美国，在费城定居。1841年在英国导演W. 伯顿支持下在费城首次登台。1850年他走上纽约剧坛，塑造的怪异喜剧人物由于能够体现美国人的性格而赢得观众喜爱。其中最著名的角色是约瑟夫·琼斯《人民的律师》一剧中的索伦·欣格尔，他把"这个高谈阔论的、总是说不完废话的美国佬"塑造得栩栩如生。他扮演的其他角色有：科尔曼的《法定继承人》中的潘洛斯博士、根据狄更斯原作改编的《炉边蟋蟀》一剧中的玩具制造者凯莱布·普鲁默等。

1830～1850年间，欧文斯被看作是最优秀的通俗喜剧演员，在美国喜剧发展中起过重要作用。

## 【帕夫利科夫斯基，T.】

(Tadeusz Pawlikowski 1862～1915)
波兰导演、戏剧活动家。出身贵族家庭。早年曾在克拉科夫求学，后到德国学习音乐，不久他的兴趣转向戏剧，在迈宁根攻研导演。回国后，于1893～1899年和



帕夫利科夫斯基像

1913～1915年担任克拉科夫剧院经理，1900～1906年任里沃夫市剧院经理。他善于吸收各派之长，在表导演和舞台布景上，融汇了自然主义和印象主义的一些特点，强调心理刻画和演出的完整性。嗣后又吸收了现代派戏剧的一些因素，使他的风格自成一体，对当时的波兰戏剧产生了重大影响。他还对剧院进行了改革，打破了演员的等级和行当界限，要求演员全面发展，能担任各种角色。在他导演的剧目中，有古典戏剧，如密茨凯维奇的《先人祭》，斯沃瓦茨基的《莎乐美的银梦》、《法塔齐》和莎士比亚的《冬天的故事》、《哈姆雷特》等，也有波兰新作家的作品，如韦斯皮扬斯基的《解放》、扎波尔斯卡的《杜尔斯卡太太的道德》等。易卜生、高尔基、契诃夫和安德烈耶夫的剧本，在波兰也都是首先在他领导的剧院上演的。

## 【皮斯卡托，E.】

(Erwin Piscator 1893～1966) 德国导演、剧院领导人。1893年12月17日生于乌尔姆，1966年3月30日在施塔伦堡去世。1914年被慕尼黑宫廷剧院聘为演员。第一次世界大战时应征入伍，后来成为和平主义者和社会主义者。1919～1920年在哥尼斯堡领导一个左翼剧院。1920～1921年创建无产者剧院，常到工厂为工人演出。1923～1924年任柏林中心剧院院长。1924～1927年在人民舞台剧院工作。1927年和1929年两次创建皮斯卡托舞台，用以实验他的政治文献戏剧。曾执导E. 托勒尔的《当心，我们活着》和F. 沃尔夫的反映中国上海工人斗争生活的剧本《泰扬觉醒了》。皮斯卡托运用平地舞台、圆形舞台和转动带，革新舞台表现形式。使用文献资料、幻灯、电影、机械、扩大舞台表现手段。他的合作者有戏剧家布莱希特、E. 托勒尔等。这些实验具有早期史诗（叙事）戏剧的性质。1931～1936年皮斯卡托流亡苏联，1934～1936年任国际革命戏剧家联盟主席。1936～1939年居住巴黎。1939～1951年住在纽约，创建戏剧实验室，培养演员和导演。这期间执导了莎士比亚、Л. 托尔斯泰、奥尼尔、布莱希特、萨特等名家许多剧作。1951年返回德意志联邦共和国，先后在马尔堡、图宾根、曼海姆、汉堡、埃森、慕尼黑等城市当客座导演。1962～1966年担任西柏林自由人民舞台剧院院长。他晚年在联邦德国执导了许多具有深刻社会批判倾向的剧作。皮斯卡托是20世纪德国一位重要导演，他20年代后期的舞台艺术实践具有鲜明的革命倾向性，产生了广泛的社会影响，他的史诗戏剧实验为布莱希特提供了经验。他还著有《政治戏剧》一书。

## 【皮塔尔卡，S.】

(Sulejman Pitarka 1924～ ) 阿尔巴尼亚演员、剧作家。生于迪布拉·玛德赫。皮塔尔卡因经济困难不能升学，不得不在都拉斯码头做工。1951年起在地拉那人民剧院当职业演员。1944年开始文学创作，写过诗歌、小说和特写，剧本有《渔人之家》、《穿围裙的男人》、《斯坎德培》等。

《渔人之家》反映了阿尔巴尼亚人民反对意、德法西斯侵略者的英勇斗争。此剧已成为保留剧目，曾获国家奖金，1957年中国戏剧出版社出版了此剧本的中文译本，1951年由中国人民解放军空军政治部话剧团首次在中国公演，之后又有一些剧团相继演出。

## 【普朗雄，R.】

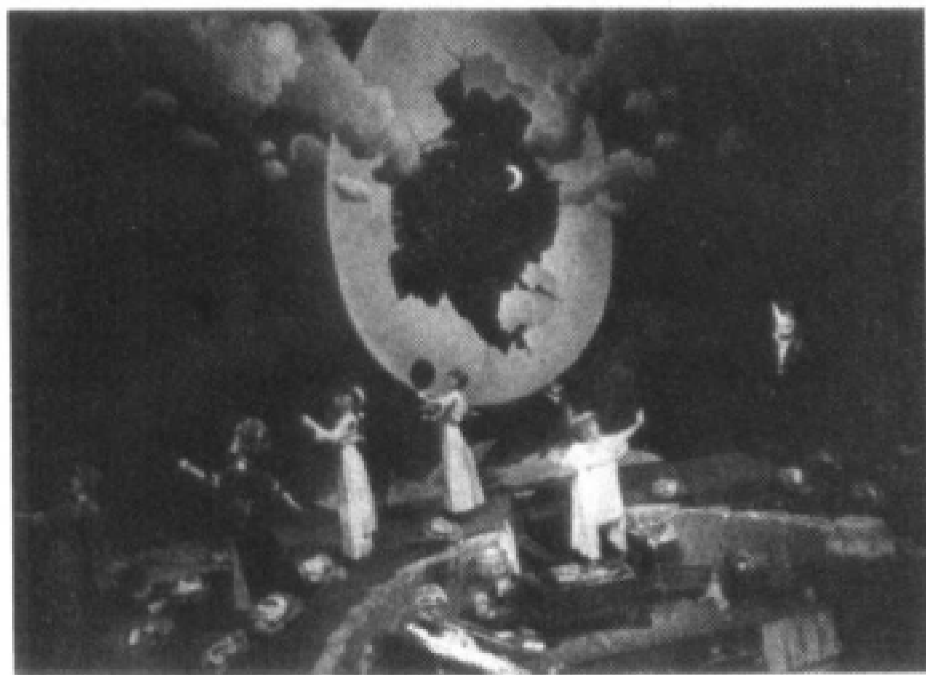
(Roger Planchon 1931～ ) 法国导演。出身贫寒，幼随父母往里昂谋生。15岁到银行当小职员，自幼喜爱戏剧。1950年导演的第一部戏《一本正经》获观众



普朗雄像

奖，从此在里昂开始戏剧生涯。1952 年创建了只有 80 个座位的里昂喜剧院，演出了比利时剧作家 M. 盖尔德罗德（1898 ~ 1962）的《大马卡伯之歌》。1953 年导演并演出荒诞派戏剧家阿达莫夫的《塔拉纳教授》和《行军的意义》。

1952 ~ 1957 年间，普朗雄导演了一批英国伊丽莎白女王时期和西班牙黄金世纪的剧作，对历史剧重新进行探索。他和剧团成员的艺术活动是集体创作，具有一定程度的即兴表演成分。1954 年普朗雄导演了布莱希特的《四川一好人》。这年巴黎戏剧节邀请布莱希特率柏林剧团参加，普朗雄专程赴巴黎和布莱希特长谈，深受其戏剧理论影响，被公认为法国体现布莱希特戏剧观的最出色的导演。曾导演布莱希特的《第三帝国的恐惧与贫困》和《好兵帅克在第二次世界大战中》。这期间，普朗雄导演的其他剧作有 E. 尤内斯库的《阿美戴，或如何摆脱它》、爱尔兰剧作家辛格的《狭谷的阴影》、法国剧作家维德拉克的《维克托或孩子们掌权》以及阿达莫夫的《帕奥罗－帕奥利》。这些演出都引起了相当强烈的社会反响。



《疯狂的资产阶级》剧照　（法国，R. 普朗雄著）

1957 年，有 1200 个座位的里昂维纳巴尼市剧院建成，普朗雄和他的剧团迁入。1959 年，这家剧院成为受政府津贴的省人民剧院，他被任命为院长。1957 年，普朗雄带着他改编、导演并饰主角的大仲马《三个火枪手》参加英国爱丁堡国际戏剧节，演出成功，从而驰名国际剧坛。此后，他导演和上演了莎士比亚、莫里哀、马里沃、缪塞等人许多名剧。

普朗雄还是一位多产的剧作家。从 60 年代开始创作，并且导演自己写作的剧目《移交》、《白爪》、《蓝、白、红或自由人》、《在风中……》、《免除债务》、《无耻之徒》等剧本。

1972 年，法国政府把里昂维约巴尼市剧院改名为里昂维约巴尼市国家人民剧院，任命普朗雄担任剧院领导 3 人小组成员。他成为集导演、演员、剧作家、剧院负责人数职于一身的戏剧家。他导演了近 80 部戏，风格多样，属于不同戏剧流派，但都成功地表现出他批判的思考和美学观念上的平衡。

## 【契尔卡索夫，H. K.】

（Николай Константинович Черкасов 1903 ~ 1966）　苏联演员。1926 年在列宁格勒戏剧学院毕业后进列宁格勒儿童剧院。从 1933 年到逝世一直为列宁格勒普希金剧院演员，1937 年在电影《波罗的海代表》中饰演波列札耶夫一角而闻名。此后又在舞台上塑造了一系列历史人物形象，如彼得大帝、米丘林、伊凡雷帝等。他在电影中创造的历史人物角色有阿历克谢·涅夫斯基（《阿历克谢·涅夫斯基》）、阿历克谢王子（《彼得大帝》）等。契尔卡索夫还以堂·吉诃德的卓越扮演者著名。他晚年创造的最成功的角色是阿廖兴的《一切都留给人们》（1959）一剧中的学者德罗诺夫。

契尔卡索夫气质和外形条件俱佳，重视对人物思想内容的形象揭示。1947 年获

苏联人民艺术家称号。著作有《一个苏联演员的札记》（1953）和《戏剧和电影》（1961）。

## 【千田是也】

（1904～　）日本演员、导演、戏剧活动家。1904年7月15日生于东京。原名伊藤国夫。父亲是建筑家。千田是也曾多次获戏剧奖，是俳优座剧团创立者、日中文化交流协会常务理事、中国戏剧家协会名誉会员、德国汉堡大学名誉博士。



千田是也像

1924年，千田是也在早稻田大学德文科学习期间，成为筑地小剧场的第一期学员。在建团公演剧目《海战》中扮演水兵，获得成功，被提升为正式团员，到1926年1月离开筑地小剧场之前，参加演出了莎士比亚、契诃夫、奥尼尔、斯特林堡、高尔基、梅特林克等人的表现派戏剧和现实主义戏剧。离开筑地小剧场后，参加了马克思主义艺术研究会、前卫座戏剧研究所等进步团体。1927年4月去德国参加戏剧活动。1929年参加德国工人戏剧同盟，1932年与土方与志等人组建东京戏剧集团，演出了布莱希特的《乞丐戏剧》。1933年12月因从事左翼戏剧活动被捕入狱，1935年3月出狱。1936年2月正式加入新筑地剧团，导演和演出了《浮士德》、《悭吝人》、《哈姆雷特》等欧洲名剧，此外还导演和演出了日本进步作家的作品。1940年离开新筑地剧团，再度被捕，1942年2月出狱后导演了真船丰的《北斗星》、《田园》等戏，并创建了俳优座剧团。1946年3月导演了果戈理的《钦差大臣》，此外他还创建了俳优座演员培训所，前后培养了16期毕业生。40年来，他在俳优座剧团，每年平均导演近10部戏，其中包括日本剧作家和外国剧作家的著名作品。所导演的中国剧作有田汉的《关汉卿》、夏衍、宋之的、于伶的《戏剧春秋》、鲁迅的《故事新编》。

自50年代起千田是也致力于布莱希特戏剧理论的研究和艺术实践，几十年中，他几乎把布莱希特的戏剧作品全部搬上了日本舞台。1965年1月他创建了布莱希特研究会，专门演出布莱希特的作品，在导演艺术上不断创新，受到各国戏剧界的重视。

## 【热米埃，F.】

（Firmin Gemier 1869～1933）法国演员、导演及剧团负责人。生于奥伯维耶，卒于巴黎。是法国20世纪上半叶戏剧现代化运动的核心人物之一。1896年他在吕尼埃－波埃导演的《于比当大王》一剧中出色地首创了这个角色，从此声名大振。20世纪初，自由剧院创始人、著名戏剧家安托万聘请他参加演出。1907～1914年间，他是安托万领导的奥德翁剧院的实际负责人。1892～1914年间，他在巴黎舞台上扮演了近200个角色，是一位名气很大的演员。

热米埃于1902年在复兴剧院导演R.罗兰的《七月十四》。人民戏剧运动对他产生相当影响，1911年他创办的流动剧团

曾在外省广泛巡回演出，被视为第二次世界大战前戏剧非中心化运动的先声。

热米埃最初崇尚安托万自由剧院的美学观点。在和德国表现主义大师 M. 莱因哈特相识后，受其影响，观点有所改变。1919 年以后，热米埃在巴黎冬季马戏团导演一系列群众性的大场面剧目，例如《俄狄浦斯王》等。从 1921 ~ 1930 年，热米埃任奥德翁剧院负责人，演出了莎士比亚的一些名剧，并在法国首演了斯特林堡、奥尼尔、萧伯纳等人的剧作。

热米埃还是万国戏剧协会的创建者，曾邀请组织外国剧团赴法国演戏，促进了国际文化交流。

## 【茹维，L.】

（Louis Jouvet 1887 ~ 1951）法国演员、导演和戏剧活动家。生于克罗松市一医生家庭。在巴黎读书时曾参加业余演出活动，后来加入卡拉马佐夫兄弟剧团，巡回演出打斗戏，开始演员生涯。



茹维像

茹维于 1913 年加入科波的老鸽巢剧院，开始任舞台机械师，并在一些戏里兼串小角色，后来成为舞台监督。L. 茹维在 C. 杜兰导演的莎士比亚名剧《第十二夜》中饰安·艾古契克爵士，他的演技以新意征服了巴黎观众和戏剧界。

茹维追随科波 10 年。第一次世界大战期间，他以随军医护人员身份在后方医院工作。1917 ~ 1919 年跟随科波赴美演出。

1922 年，茹维应聘到香榭丽舍喜剧院担任舞台总调度，后任剧院院长至 1934 年。在这里，他除了重新演出老鸽巢剧院的保留剧目外，还演出了 J. 罗曼、阿莎尔、J. 科克托、F. 克罗梅兰克（1885 ~ 1970）等人的新作。J. 季洛杜的第一部剧作《安菲特吕翁 38》和《插曲》由茹维于 1928 年首次搬上舞台，轰动了巴黎和整个法国，从此两人结成生死之交，季洛杜每写一部新戏必交茹维上演，茹维成了季洛杜戏剧的忠实体现者。

1934 年秋，茹维迁往雅典娜剧场，并把它改建成自己的路易·茹维剧院。此时，茹维还被国立戏剧学院聘请为教授，培养出不少才华出众的演员。1941 年，德国占领者禁止他演出被视为“反文化的”J. 罗曼和季洛杜的剧作，茹维率剧团离开巴黎赴拉丁美洲演出。

1941 ~ 1945 年，茹维及其剧团在拉丁美洲 15 个国家巡回演出 376 场，向外传播了法兰西文化。同时，西班牙和拉丁美洲的文化也深深影响了他，为他的表导演艺术和感情注入新鲜血液。回到巴黎之后，茹维及其剧团继续在原雅典娜剧场演出。他先后导演了季洛杜的《夏约的疯女人》、J. 热内的《女仆》以及莫里哀的《唐璜》和《伪君子》等剧目。他还多次率领剧团赴近东及欧洲其他主要国家演出，1951 年病逝。

茹维的戏剧思想以狄德罗《谈演员的矛盾》为基础，认为舞台上的人物创造不是基于热情，而是基于清醒的理智，演员应该尽可能完美无缺地再现台词，并且给观众以这是由演员创造的印象。他要求演员付出艰巨努力，但不要违背顺乎个人气

质的自由表现。他的导演处理流露出他个人的强烈表现手法，那是一种冷峻的幽默，而且有意以断断续续的方式将之传播到观众中间。

茹维强调舞台演出效果的完美，追求的是手法洗练与平衡以及恰如其分地摆平现代趣味和传统习惯的关系。他往往为自己导演的戏设计舞台布景，风格明快，别具一格。

茹维在20年代因志同道合与之共同组成卡特尔的C. 杜兰、G. 皮托也夫和G. 巴蒂4人中，是对法国戏剧影响最为深远的一人。

## 【萨道夫斯基，П. М.】

（Пров Михайлович Садовский 1818～1872）俄国演员，萨道夫斯基演员世家的创始人。1839年在莫斯科小剧院初次登台。他是一个杰出的喜剧演员和性格演员，表演生动、纯朴、真切而富于幽默感，举止严肃，却收到不同寻常的喜剧效果。萨道夫斯基善于通过辞语揭示人物形象，能深刻理解角色的台词，继承和发展了史迁普金舞台艺术的传统。他所创造的形象，如《婚事》中的鲍阔莱新（1843）、《赌徒》中的扎姆赫累什金（1843）、《钦差大臣》中的奥西普（1845）等，在果戈理剧作舞台演出史中占有显著地位。史迁普金认为他是唯一能够领会果戈理语言奥妙的演员。他还演过屠格涅夫的《外省女人》中的斯屠潘捷耶夫（1856）和《食客》中的伊万诺夫（1862）。他以纯朴和真实为特色的演剧才能在奥斯特洛夫斯基的作品中得到充分的施展，他扮演过的角色还有《穷新娘》中的别涅沃列涅斯基（1853）、《大雷雨》中的奇虹（1859）、《肥缺》中的尤索夫等。

## 【萨拉弗夫，К. П】

（КрьІстё Петров Сарафов　1876～1952）　保加利亚演员。1899年毕业于俄国彼得堡戏剧学校，1899～1905年在索非亚“泪与笑”剧团当演员。1904年同布捷芙斯卡等一起创办自由剧团。从1906年起终身任伐佐夫人民剧院演员兼该剧院总导演。1919年创办了索非亚“文艺复兴”剧院并兼任该剧院的经理和导演。此后曾为布加斯公社剧院、鲁赛和瓦尔那剧院导演过一些戏并兼任普罗夫迪夫剧院的演员。

萨拉弗夫是保加利亚现实主义戏剧导表演艺术的奠基人。他音色优美，富于节奏感和表现力，有丰富的创作想象力。表演充满激情，重视刻画角色心理，着力突出人物性格。他扮演的主要角色有：伊瓦伊洛（《伊瓦伊洛》）、尼基塔（《黑暗的势力》）、特罗菲莫夫（《樱桃园》）、沃伊尼茨基（《万尼亚舅舅》）、特里戈林（《海鸥》）、梅思金（《白痴》）、波尔菲里·彼得罗维奇（《罪与罚》）以及莎士比亚戏剧中的角色。



萨拉弗夫像

保加利亚解放之后，萨拉弗夫曾在欧洲许多国家巡回演出。1946年被授予“人民艺术家”称号。1951年索非亚高等戏剧艺术学院以萨拉弗夫命名。1952～1962年

伐佐夫人民剧院曾改称为萨拉弗夫人民剧院。

## 【山本安英】

（1905～　）　日本话剧演员。原名山本千代，生于东京。1921年9月入第二代市川左团次主办的现代女演员培训所，在小山内薰、土方与志导演的《第一世界》中首次登台。1924年，与丸山定夫、千田是也、田村秋子等人同时入筑地小剧场为第一届学员，不久即参加演出《万尼亚舅舅》、《幽灵》、《三姊妹》等剧目，逐渐成为筑地小剧场的主要女演员。1929年筑地小剧场分裂后，参加新筑地剧团，作为主要演员在《她为什么那样?》、《母亲》、《女人哀词》、《作文教室》、《土地》



山本安英像

等剧目中发挥了表演才华，创造了各种不同的形象。1930年与左翼剧团剧作家兼演员藤田满雄结婚。后因病长期脱离舞台。第二次世界大战结束后重登舞台，1947～1964年主持葡萄之会（后改为山本安英之会，这是第二次世界大战结束后，日本最早应用斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系创造演出的剧团之一），演出了剧作家木下顺二的民间故事剧。她在木下顺二的《夕鹤》中扮演的阿通，形象感人，1951年获日本文部大臣奖。到1985年，山本安英参演的《夕鹤》演满1 000场，创一个角色演



山本安英在《夕鹤》中饰阿通

出场次的最高记录。她还在《山脉》、《红战袍》、《风浪》、《二十二日待月之夜》、《贝尔那达·阿尔巴之家》、《子午线祭》等木下顺二的作品中创造了一系列妇女形象。

山本安英曾获大阪市民文化节名誉奖，获第三届广播文化奖，每日戏剧奖。著有《真面目》、《走过来的路》和《在与仙鹤相处的日子里》等作品。她是中国戏剧家协会名誉会员。

## 【杉村春子】

（1909～　）　日本演员。1909年1月6日生于广岛市。1927年考入筑地小剧场，开始了演员生涯。1928年筑地小剧场分裂，杉村春子参加了筑地座剧团。1936



《女人的一生》剧照　（日本，杉村春子主演）



杉村春子像

年，筑地座剧团解散，1937 年参加久保田万太郎、岸田国士、岩田丰雄等人创建的文学座。

1945 年，剧作家森本薰专为她写了《女人的一生》，通过剧中主人公布引圭的一生反映了日本的社会历史。她的杰出表演，获战后第一次艺术院奖。1953 年在 T. 威廉斯的《欲望号街车》里塑造了生活在梦幻里的布兰奇而博得好评。1955 年在三岛由纪夫的《鹿鸣馆》里创造了一个自由女性影山朝子的形象，在表演中发挥了传统剧的手法，艺术上获得新的突破。

在将近 60 年的时间里，杉村春子塑造了一系列妇女形象。她与水谷八重子、山田五十铃被人们誉为日本女演员的"三绝"。她扮演过的主要角色还有：《华冈青洲之妻》中的于继、《星期六、星期天、星期一》中的罗莎、《华丽一家》中的诹访、《女人们》中的市川九女八等。

杉村春子曾获朝日文化奖、每日艺术



杉村春子在《华冈青洲之妻》中饰于继

奖、文化功劳者称号。曾任文学座剧团负责人、日本新剧俳优协会理事。是中国戏剧家协会名誉会员。主要著作有随笔集《化妆服》、《一个女演员的自传》等。

## 【施特拉尼茨基，J. A.】

(Joseph Anton Strani tzky 1676 ~ 1726) 奥地利演员、戏剧活动家。生于史特拉斯堡。自 1699 年起随同一个流动戏班辗转于德国南部。1706 年率班进入维也纳，最初在维也纳新市场卖艺。1712 年获准在康顿门创建剧院，这是德语国家最早的固定剧院。施特拉尼茨基是 18 世纪德语国家流动戏班中流行的丑角创始人，他创造的身穿红坎肩、头戴绿帽子的笨拙而狡黠的仆人形象，成了怪诞滑稽的象征。他关于即兴表演的主张，为维也纳"大众戏剧"奠定了理论和实践基础，从而被戏剧史家称为奥地利"大众戏剧"的先驱。他一生十分勤奋，在演戏的同时，为自己的戏班子创作过许多剧本。

## 【史楚金，Б. В.】

(Борис Василbевич Щукии 1894 ~ 1939) 苏联演员。1920 年加入瓦赫坦戈夫领导的实验培训所，1926 年为瓦赫坦戈夫剧院的主要演员之一，也是瓦赫坦戈夫演剧流派的代表性人物。他有极强的形象捕捉能力，其表演特色是深刻的体验与鲜明的体现相结合。他的戏路很宽，喜剧、悲剧、正剧角色均擅长。1932 年史楚金成功地扮演了高尔基的《耶戈尔·布雷乔夫等人》中的布雷乔夫，赢得了高尔基的好评。1936 年获苏联人民艺术家称号。史楚金是第一个列宁形象的塑造者。1937 年他同时在舞台和银幕上塑造了列宁形象。为

表彰他在戏剧《带枪的人》（1937）和电影《列宁在十月》（1937）、《列宁在1918》（1939）中成功地塑造列宁形象的贡献，苏联政府于1941年追授他斯大林文艺奖金。

## 【史迁普金，M. C.】

（Михаил Семёнович Щенкии 1788～1865）俄国演员，现实主义表演艺术奠基人。1788年11月6日出生于库尔斯克省博扬县克拉斯诺耶镇一个农奴家庭。自幼喜爱戏剧。1805年在库尔斯克一个半农奴性的巴尔索夫剧团当演员，此后在一些外省剧院演戏。1821年赎身，次年应皇家剧院邀请赴莫斯科，演出获得极大成功。从1824年起，在莫斯科小剧院工作。

史迁普金早期的演技，完全是模仿匠艺演员装腔作势和刻板的表演。著名业余演员麦谢尔斯基公爵的“把近似天性一样精美”的表演演技，对史迁普金确立现实主义演剧风格起了决定性影响，使他悟到“艺术贵在符合自然”。史迁普金不是最早的现实主义演员，但他把表演中的现实主义经验发展成了一个成熟的流派。

史迁普金同普希金、果戈理、别林斯基、赫尔岑、谢甫琴科等都很亲近，这对他思想和艺术观点的形成有很大影响。他的演剧活动与当时的革命民主主义思潮是一致的。艺术创作的高度自觉性和坚定的目的性，是史迁普金现实主义创作方法的主要特征。

史迁普金的理想是做悲剧演员，但他生性幽默，再加上矮胖的身体和嗓音等个人条件，却使他成了一名出色的喜剧演员。他演过冯维辛、卡普尼斯特及沙霍夫斯科依的喜剧，成功地扮演过法穆索夫、夏洛克、波劳涅士、市长（《钦差大臣》）、库佐夫金（《食客》）等角色。别林斯基认为，史迁普金在表演上象是把莫恰洛夫的热情和卡拉狄庚的技巧融为一体。

在普希金的建议下，史迁普金写了他的自传《演员史迁普金回忆录》。

## 【水谷八重子】

（1905～1979）日本话剧、新派剧女演员。1905年生于东京，1979年10月逝世于东京。6岁丧父，寄居在姐夫家中。在读小学期间她曾参加艺术座公演剧目的儿童角色。在双叶女子高中就学期间，参加新剧协会，演梅特林克的《青鸟》中的小狗蒂罗，同时，还应邀在几个剧团演戏，成为公认的新时代的女演员。1923年1月，在浅草御国座，她同井上正夫合演了《多么无情》，同讷子和权十郎等人合演了《威尼斯商人》，4月，她参加《大尉的女儿》的演出，扮演露子。



水谷八重子剧照



《妇系图》中的汤岛，主税（花柳章太郎饰）与阿茑（水谷八重子饰）

1923年后，八重子继承松井须磨子的事业，主持第二次创立艺术座的工作。1924年2月，艺术座首次公演，演出剧目有：有岛武郎的《口吃阿又之死》、易卜生的《玩偶之家》和小寺融台的《真间的手古奈》。她成功地担任了这些戏中巴子、娜拉和手古奈等不同类型的主要角色，声名大振，各大剧场争相聘请她去演戏。此后，她扮演了《杜鹃》、《金色夜叉》中的浪子、阿宫，《兄妹》中的阿纹，《残菊物语》中的阿德，《鹤八鹤次郎》中的鹤八等。

1950年7月，八重子参加了真船丰的喜剧《来访者》的演出。从此，她很重视演出现代剧。同年12月，她同文学座的杉村春子合演了菅原卓担任编导的《月似铜锣》，还演出了岸田国士的《容颜》、菅原卓改编的《幽会》、田中澄江的《水边》等，这使水谷八重子在表演技巧方面有许多新收获。1952年，她主演了在歌舞伎座公演的《他人之手》（秋元松代）和《蝴蝶夫人》。同时，还主演了中野实改编的《儿子的青春》（林房雄原作），从此产生了新派剧前所未有的系列家庭剧。

此后，八重子参加了东室歌舞伎剧团和菊五郎剧团的演出，主演过永井荷风的《秋天的别离》，园地文子改编的《信教人之死》（芥川龙之介原作）等。1962年，在新桥演舞场主演了三岛由纪夫的《鹿鸣馆》。

水谷八重子在舞台上活跃了65年，创造出许多美好动人的日本妇女形象，曾获日本广播电台文化奖、日本艺术院奖、菊池宽奖、朝日文化奖、紫绶褒奖。曾被推选为日本艺术院会员、日本文化功劳者。1975年，获三等宝冠勋章。

## 【斯科菲尔德，P.】

（Paul Scofield　1922～）　英国演员，1945年因在莎士比亚名剧《约翰王》中出色地扮演了国王的异母兄弟菲利普而一举成名。

多年来，斯科菲尔德扮演了许多古典剧目的角色，1948年和1955年曾两次主演《哈姆雷特》。他塑造的学者兼吉卜赛人式的丹麦王子赢得了评论界的赞誉，认为他在演好这一角色所应具备的才赋上超过了所有当时在世的演员。1955年，斯科菲尔德随剧团访苏，在莫斯科艺术剧院演出《哈姆雷特》，之后，戏剧评论家泰南



斯科菲尔德在《哈姆雷特》中饰哈姆雷特

在看后称他为“劳伦斯·奥立弗爵士的天生接班人”。

斯科菲尔德也扮演了不少现代剧目中的角色。1970 年，他还非常出色地扮演了俄国剧作家契诃夫的名剧《万尼亚舅舅》中的同名主角。从 1940～1975 年间，斯科菲尔德扮演各种类型的角色近 70 个。他重视直觉探索，努力将人的天性的各个方面呈现在观众面前。

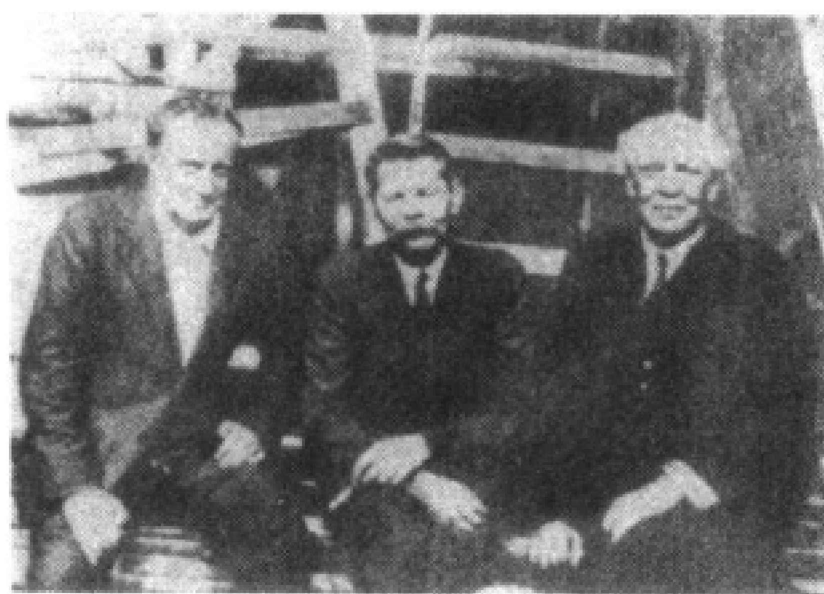
1956 年他被授予“帝国勋爵”称号。1970 年，被任命为国家剧院的副导演。

## 【斯坦尼斯拉夫斯基，K. C.】

（Константин Сергеевич Станиславский　1863～1938）　苏联著名演员、导演、戏剧教育家和理论家、舞台艺术改革家。原姓阿列克赛耶夫（Алексеев），1863 年 1 月 5 日生于莫斯科。其父是制造商兼工厂主，与文化活动家交往密切。斯坦尼斯拉夫斯基在家庭的影响下，14 岁就登台演剧。1898 年与聂米罗维奇－丹钦科创建莫斯科艺术剧院。斯坦尼斯拉夫斯基一生导演和担任艺术指导的话剧和歌剧共有 120 余部，并扮演过许多重要角色。他创立的演剧体系继承和发展了俄罗斯和欧洲的艺术成果，著有《我的艺术生活》、《演员自我修养》等书。1936 年获苏联人民艺术家称号。还曾获列宁勋章和劳动红



斯坦尼斯拉夫斯基像



斯坦尼斯拉夫斯基、高尔基、卡恰洛夫合影

旗勋章。1938 年 8 月 7 日在莫斯科逝世。1948 年苏联政府决定在他的故居设立斯坦尼斯拉夫斯基博物馆。

**创作活动**　阿列克赛耶夫剧团时期　1877 年斯坦尼斯拉夫斯基在家庭业余舞台上首次登台演出后，在他的周围逐渐形成一个戏剧爱好者小组，取名“阿列克赛耶夫剧团”。在这里他导演过不少通俗笑剧和喜歌剧，并在剧中扮演了许多喜剧角色。1885 年取艺名“斯坦尼斯拉夫斯基”。在最初的演剧活动中，斯坦尼斯拉夫斯基常模仿著名演员，但很快得出结论：即使最成功的摹拟，也必然导致刻板化倾向。他对表演中脱离生活真实和仅仅追求外表美的种种陈规进行了批评。他认为演员应当是“人的崇高感情的解释者”、“观众的指导者和教育者”。

**艺术文学协会时期**　1888 年后斯坦尼斯拉夫斯基自筹资金，与导演亚·菲·费多托夫、歌唱家兼教师费·彼·柯米萨尔日夫斯基和美术家索洛古布共同建立了艺术文学协会及附属于协会的剧团。这个时期，斯坦尼斯拉夫斯基曾饰演过各类角色，如普希金的《吝啬的骑士》中的男爵、席勒的《阴谋与爱情》中的斐迪南等，在演技上日臻成熟。斯坦尼斯拉夫斯基善于想象，具有舞台魅力和外部表现力，在表演技巧上勇于探索，精益求精，小剧院演员玛·尼·叶尔莫洛娃、格·尼

·费多托娃都曾邀请他参加她们的巡回演出。

在导演艺术方面，斯坦尼斯拉夫斯基也进行了许多实践和探索。他力求摆脱陈腐的传统和习惯的刻板化处理，探求表达舞台艺术真实的细致手段。他导演的Л.托尔斯泰的《教育的果实》（1891）、莎士比亚的《奥赛罗》（1896）、豪普特曼的《沉钟》等，都表现出努力革新的精神。在总结这一阶段的创作经验时，他写道："我能尽力做到真诚，并尽力寻求真实，避免虚假，特别是剧场性的、匠艺式的虚假……"同时他承认，他所追求的真实"更多的是外部的"。但演出使他终于找到了一条通向演员的心灵——从外部到内部，从身体到心灵，从体现到体验的途径。


斯坦尼斯拉夫斯基在《底层》中饰沙金

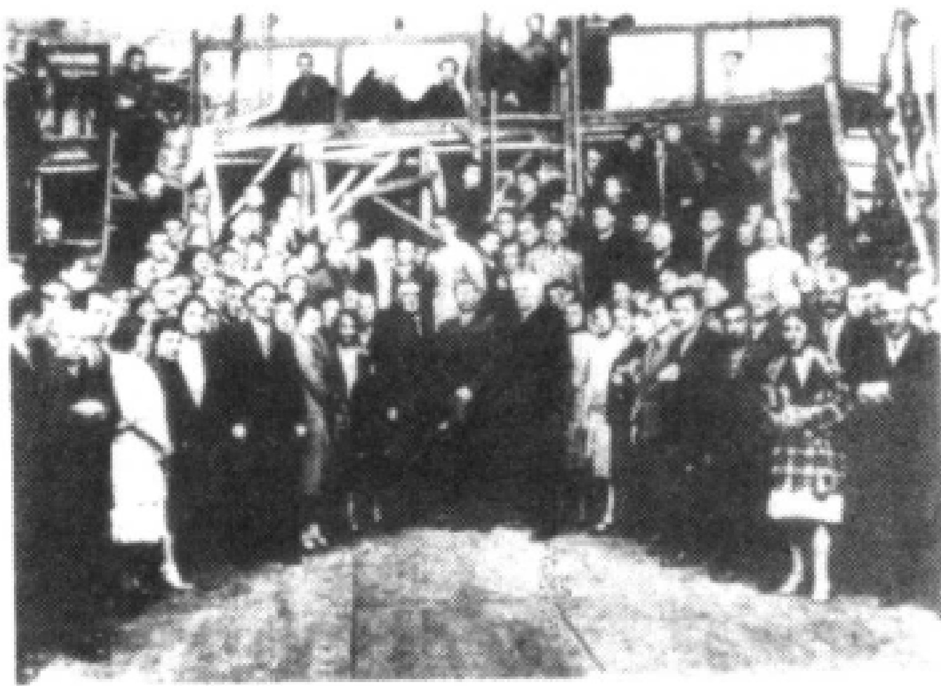
斯坦尼斯拉夫斯基在艺术文学协会的创作揭开了他在莫斯科艺术剧院进行演剧改革的序幕。

**莫斯科艺术剧院时期** 大致可分为两个阶段：

①十月革命前（1898～1916）。1897年斯坦尼斯拉夫斯基同聂米罗维奇－丹钦科举行了有历史意义的连续18小时的会谈，决定创建新型的剧院——莫斯科艺术剧院。1898年10月剧院成立。上演的第一部戏是沙皇政府禁演多年的A.托尔斯泰的《沙皇费多尔·伊凡诺维奇》，由斯坦尼斯拉夫斯基与萨宁共同导演。此外他还导演了《伊凡雷帝之死》（1899）、《黑暗的势力》（1902）等。

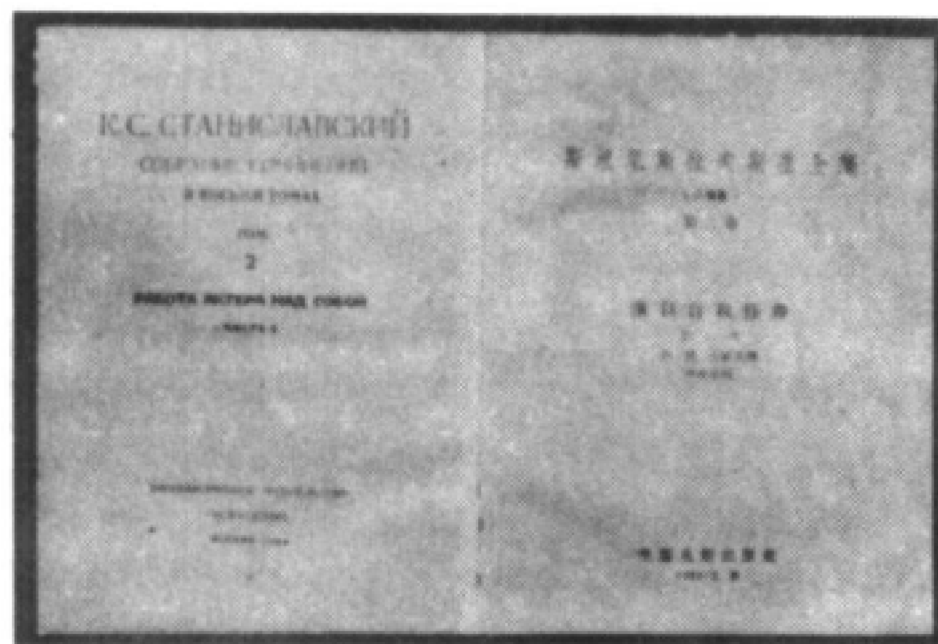

斯坦尼斯拉夫斯基在《三姊妹》中饰韦希宁

但是，莫斯科艺术剧院的真正诞生是在演出契诃夫的《海鸥》一剧之后。斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇－丹钦科导演的这出戏曾轰动俄国剧坛，影响深远。此后剧院陆续上演了契诃夫的《万尼亚舅舅》（1899）、《三姊妹》（1901）、《樱桃园》（1904）。他以统一的创作方法和剧本的一致理解，使演员的表演、布景、灯光、音响设计共同创造出一个不可分割的整体和统一的艺术形象。关于这个时期的演出特点，斯坦尼斯拉夫斯基写道："如


斯坦尼斯拉夫斯基、高尔基与演员合影

果说历史世态剧的路线把我们引向外表的现实主义，那么，直觉和情感的路线却把我们引向内心的现实主义来了。”

1900年斯坦尼斯拉夫斯基开始接近高尔基，并受到他的影响。1902年斯坦尼斯拉夫斯基导演高尔基的《小市民》和《底层》（后者与聂米罗维奇－丹钦科共同导演），剧本充满对革命风暴和新生活即将来临的预感。此外，斯坦尼斯拉夫斯基与聂米罗维奇－丹钦科共同导演的俄罗斯古典作品，如格利包耶陀夫的《智慧的痛苦》（1906）、据陀思妥耶夫斯基小说改编的《斯切潘奇科沃村》（1917）以及与莫斯克文共同导演的屠格涅夫的《村居一月》（1909），与苏列日茨基和莫斯克文共同导演的《青鸟》（1908），都具有创新意义。斯坦尼斯拉夫斯基也曾以程式化的象征主义手段导演过汉姆森的《生活的戏剧》（1907）。



《演员自我修养》中译本内封

斯坦尼斯拉夫斯基的表演才华表现在他所扮演的各式各样的舞台形象中，如斯多克芒医生（《人民公敌》）、沙金（《底层》）、阿斯特罗夫（《万尼亚舅舅》）和韦希宁（《三姊妹》）。斯坦尼斯拉夫斯基创造的讽刺形象大胆、粗豪，近乎怪诞而不过分，如戛耶夫（《樱桃园》）、法穆索夫（《智慧的痛苦》）、克鲁季斯基（《智者千虑必有一失》）等。

从1900年起斯坦尼斯拉夫斯基致力于探究演员创作的学说。他和列·安·苏列日茨基共同建立了附属莫斯科艺术剧院的第一实验培训所。这时候在舞台创作方法和对演员再体现过程的处理上，他认为应当从内部到外部，从自我感觉到行动，从角色的体验到体现。这一转变标志着斯坦尼斯拉夫斯基的表演理论进入了一个新的阶段。

②十月革命后（1917～1928）斯坦尼斯拉夫斯基把新观众莅临剧院看作是戏剧艺术发展的决定性因素，因而殷切地期待和扶持革命题材的现代剧目。1922～1924年，斯坦尼斯拉夫斯基作为剧院院长、导演、主要演员率领剧院赴欧、美巡回演出，震惊了世界剧坛，引起世界各国对斯坦尼斯拉夫斯基体系的浓厚兴趣。

这一时期，斯坦尼斯拉夫斯基的美学思想日臻成熟，他的创作不仅以导演构思的深度和独创性及完美的舞台体现见长，而且以敏锐的洞察力和鲜明的社会性著称。他导演的奥斯特洛夫斯基的《炽热的心》（1926）、博马舍的《费加罗的婚姻》（1927）、伊凡诺夫的《铁甲列车14－69》，对苏联戏剧的发展和对社会主义现实主义创作方法的确立，有着显著的功绩。他直接指导的剧还有：布尔加科夫的《屠尔宾一家的日子》（1926）、果戈理的《死魂灵》（1932）、奥斯特洛夫斯基的《天才与崇拜者》（1933）等。

斯坦尼斯拉夫斯基为在歌剧领域中实现舞台艺术的改革也做了大量工作。1918年他领导的大剧院歌剧实验培训所发展为歌剧研究剧院，继而命名为斯坦尼斯拉夫斯基歌剧院，最后改称斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇－丹钦科音乐剧院。1935年他创办了歌剧话剧实验培训所。1922年大剧院歌剧实验培训所上演的《叶甫根尼·

奥涅金》被音乐与戏剧界视作歌剧院富有成果的重大改革。1926年在斯坦尼斯拉夫斯基歌剧院上演的《沙皇的未婚妻》中，充分运用了声乐和表演艺术的手段，使高度的音乐修养同精湛的导演技艺融为一体。此后斯坦尼斯拉夫斯基还导演了李姆斯基-柯萨科夫的《五月之夜》（1928）、穆索尔斯基的《鲍利斯·戈都诺夫》（1929）、罗西尼的《塞维勒的理发师》（1933）、比才的《卡门》（1935）等多部歌剧。

**晚年时期** 1928年10月斯坦尼斯拉夫斯基在莫斯科艺术剧院30周年纪念演出中扮演韦希宁(《三姊妹》）时，心脏病突发，从此终止演员工作，将全部精力投入导演和教学工作。30年代初，他重新投入实验培训所的实验工作，并以“形体行动方法”丰富了舞台创作理论。这种方法对他以前认为应从内心体验出发达到外部体现，即从内到外的途径作了重大修正，强调通过形体行动的逻辑与顺序去找到情感的逻辑与顺序，使演员的内心体验建立在稳定扎实的形体行动线的基础之上，从而奔向角色和剧本的最高境界。

斯坦尼斯拉夫斯基于旅欧美演出期间完成了他的自传体著作《我的艺术生活》，1935年写完《演员自我修养》第一部，并着手第二部的写作。以《智慧的痛苦》、《奥赛罗》和《钦差大臣》等材料为基础的《演员创造角色》一书，在30年代也接近完成。此外，他遗留下来的各种文献，包括论文、演讲、谈话、书信、导演计划、创作札记等等，总数达数百万字。

斯坦尼斯拉夫斯基给予苏联演剧学派以深远的影响，促进了苏联各戏剧流派的发展。苏联戏剧界长期以来始终在为继承和发展斯坦尼斯拉夫斯基的创作遗产而努力。

**斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系** 这是包括表演、导演、戏剧教学和方法等系统专业知识的演剧体系。它是斯坦尼斯拉夫斯基毕生创作和教学经验的总结，也是他对演剧艺术领域的先驱者和同时代的世界杰出大师们的经验总结。体系的戏剧美学思想——真实反映生活、强调戏剧的社会使命和教育作用，继承了19世纪俄罗斯革命民主派朴素唯物主义的美学观点。它出现于20世纪俄国无产阶级革命运动日趋高涨之时，不仅反映了社会进步阶层对舞台艺术所提出的具有深刻思想内容与生活真实的要求，而且体现了俄罗斯艺术的民族特性及对现实主义与民主主义的热切追求。苏维埃时代，在社会主义文化和科学发展的影响下，其美学思想有了显著的进步：在思想性与艺术性的问题上，要求两者的统一，反对内容与形式的割裂，要求深刻揭示复杂的人物性格与生活矛盾，反对简单化的处理；在生活真实与艺术真实的关系上，强调把“普通的、日常的生活真实转变、净化和升华为艺术真实”，并提出演员“要学习、观察、倾听、热爱生活”，要重视创作的生活源泉。体系关于最高任务与贯串行动的论述，这时已形成完整的学说，它指出最高任务和贯串行动的确立和实现，取决于演出参加者的世界观和艺术观，唯有站在时代思想的高度来制定最高任务与贯串行动，才能完成戏剧的使命。在伦理思想方面，它明确指出，演员作为一个“公民艺术家”，应以戏剧为武器，为人民和祖国服务。在此基础上进而提出“至高任务”的观点。体系在后期闪现出辩证唯物主义思想的光辉。

体系在导演工作方面所作的大胆革新，完善了俄罗斯导演艺术流派，使导演发展成为整个演出的思想解释者、组织者、剧院集体的教育者。在与演员的合作

上，体系强调演员在舞台上的首要地位，要求导演充分掌握演员的创作个性，发挥演员的创作主动性，通过整体演出体现导演的风格。斯坦尼斯拉夫斯基导演学派的另一特点是，强调内容与形式的统一，强调演出各部分之间的和谐一致和演出的艺术完整性，以期达到一出戏便是一部完美的艺术作品的水平。

体系关于演员的创作原理和训练方法，斯坦尼斯拉夫斯基称之为体验派。体系要求的不是模仿形象，而是“成为形象”、生活在形象之中，并要求在舞台创造过程中有真正的体验，每次演出都应根据预先深入研究过的人物形象的生活逻辑，重新创造生动的有机过程，而不是重复过去的表演。斯坦尼斯拉夫斯基认为，唯有遵循演员的人的有机天性的法则，表演艺术才能表达人物内心生活深邃细腻的情感，从而使观众领悟并产生共鸣。《演员自我修养》论述了如何训练演员的创作元素，并使之臻于完善，从而产生真正的舞台创作自我感觉。30年代，斯坦尼斯拉夫斯基根据唯物主义世界观和谢勤诺夫与巴甫洛夫的关于高级神经活动的学说，认识到行动的形体性质对掌握角色内心过程的决定意义。因此，他晚年在创作方法上的重大发现——形体行动方法，是使体系更具科学性的重要标志。这个方法确信心理与形体的有机统一和相互影响，因而提出演员创造角色不应从很少受意志和意识支配的心理状态出发，而应从行动的逻辑出发，通过以反射作用激发与它相应的感情的逻辑，去影响演员的心理和下意识。斯坦尼斯拉夫斯基还十分重视演员在角色中的言语行动和对台词的掌握。为使言语成为行动的真正手段，他认为，演员在说话前应先使符合逻辑的形体行动得到巩固，然后再转入言语行动。在记熟台词和说话之前，应当把握住剧中人的思想逻辑，唤起对台词的需求，领会它们之所以产生的原因。

斯坦尼斯拉夫斯基体系建立了舞台艺术中的社会主义现实主义方法，为苏联演剧艺术的理论和实践作出了重大贡献。但斯坦尼斯拉夫斯基并不认为体系已臻于完善，因而他一再号召他的学生和追随者们将他对舞台创作规律的研究继续下去。在此后的年代里，这一点已得到证实。斯坦尼斯拉夫斯基参与创建的莫斯科艺术剧院以及斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧美学与方法论，在全世界得到广泛的传播，对20世纪的世界戏剧文化产生了重大影响。

斯坦尼斯拉夫斯基体系在中国曾首先博得梅兰芳、田汉、欧阳予倩等戏剧家的高度评价。戏剧电影艺术家焦菊隐、金山、赵丹、舒强、孙维世及其他知名的导演和演员曾对“体系”作创造性运用。斯坦尼斯拉夫斯基著作在中国的介绍始于30年代。1937～1943年，《演员自我修养》第一部先后由郑君里、章泯据英译本转译成中文陆续出版。叔懋（姜椿芳）据俄文原书将该书前5章译成中文，于1940年在《戏剧艺术》杂志发表。后又由林陵（姜椿芳）、郑雪来等译出全书，于1956年出版。《演员自我修养》第2部和《演员创造角色》也由郑雪来译出，于1955～1956年出版。《我的艺术生活》由贺孟斧、瞿白音据英译本转译，先后于1941、1951年出版。50年代以来，相继出版了斯坦尼斯拉夫斯基的其他著作和全集。中国戏剧界对斯坦尼斯拉夫斯基体系进行过多次讨论。

## 【斯特拉斯伯格，L.】

（Lee Strasberg 1901～1982）美国演

员、导演。生于奥匈帝国，1909 年入美国籍。1924 年于纽约开始戏剧生涯，1925 年在首演 J. H. 劳森的《列队歌》中担任导演和演员。此后，他导演的剧目以现代剧作家的作品为主，其中主要包括劳森的《成功的经历》、M. 安德森的《塔乌斯之夜》、S. 金斯莱的《白衣人》、海明威的《第五纵队》、C. 奥德茨的《村姑》、易卜生的《彼尔·英特》及契诃夫的《三姊妹》，并在《教父》等影片担任角色。



斯特拉斯伯格像

斯特拉斯伯格于 1931 年创建同仁剧团，1940 年解散。1923 ~ 1930 年间，他会同留在美国的莫斯科艺术剧院演员鲍利斯拉夫斯基和奥斯潘斯卡娅创立美国实验剧院，将斯坦尼斯拉夫斯基体系用于演出实践和教学，为美国舞台引进了新的表演方法和技巧，培养出大批优秀演员和导演，为50 年代美国戏剧艺术的新发展奠定了基础。

1962 年，他还在纽约和好莱坞创立李·斯特拉斯伯格研究所。1967 年以来，他在意大利、阿根廷、法国、威斯康辛大学、内布拉斯加大学、哈佛大学、布朗菲尔德大学及西北大学讲授戏剧课。

## 【斯特雷勒，G.】

（Giorgio Strehler 1921 ~ ）意大利导演。第二次世界大战期间在瑞典创立假面剧院。返回意大利后，担任巡回剧团的导演。1947 年和 P. 格拉西共同创立并领导米兰小剧院，使它很快成为欧洲最著名的剧院之一。1968 年另行创立“行动剧院”。1972 年重返米兰小剧院，任院长兼总导演。

他一共导演过 200 余部戏，其中有话剧，也有歌剧。在其导演艺术创作中，他一方面致力于叙事剧艺术风格的探索，着重对事件进行冷静、精确的剖析，执导过布莱希特的《三分钱歌剧》、《四川一好人》、《伽利略传》和莎士比亚的《科里奥兰纳斯》；另一方面，他用 20 世纪的观点对意大利传统戏剧进行批判性的再创造，倡导诉诸直觉的抒情现实主义风格，执导了哥尔多尼的《一仆二主》、《乔嘉人的争吵》等喜剧，并把几近销声匿迹的意大利自然主义戏剧重新推上舞台，导演了贝托拉齐的《我们的米兰》、《利己主义者》。60 年代中期以后，他把这两种风格融为一体，形成理性与抒情并重的艺术风格，演出了莎士比亚的《李尔王》、契诃夫的《樱桃园》、哥尔多尼的《广场》、热内的《阳台》等名剧，受到观众热烈欢迎。

## 【索尔斯基，L.】

（Ludwik Solski 1855 ~ 1954）波兰演员、导演和戏剧活动家。1875 年开始戏剧活动，曾当过演员。从 1905 年起，先后任克拉科夫“斯沃瓦茨基剧院”、华沙“多样化剧院”、“波兰剧院”和“民族剧院”经理。1954 年他百岁高龄时还在演出。在他长达 80 年的舞台生涯中，担任过近 800 个戏剧角色，导演过 100 余部戏剧。他擅长扮演感情色彩强烈的悲剧和喜剧角色，表演细腻生动、性格突出。他扮演《吝啬鬼》 （一译《悭吝

人》，莫里哀）中的阿巴公、《堂·卡洛斯》（席勒）中的菲力浦国王、《婚礼》（韦斯皮扬斯基）中的主人公，以及莎士比亚悲剧、喜剧中的主角，深受欢迎。作为剧院经理和导演，他努力使波兰舞台现代化，重视各种流派的剧本，积极培养新生力量，为波兰戏剧事业的发展作出了重大贡献，多次获得波兰国家奖和荣誉勋章。

## 【塔尔马】

（François－Joseph Talma 1763～1826）法国演员。生于巴黎，在英国受教育，又回法国学戏。1787年进入法兰西喜剧院，以演出伏尔泰《穆罕默德》一剧开始他的演员生涯。1789年在马里－约瑟·谢尼埃（1764～1811）大胆反对王权的《查理九世》中的表演，使他一举成名。他的表演充满激情，燃起法国大革命爆发时观众反对王政的情绪。

塔尔马曾向法兰西喜剧院著名悲剧演员莫莱学习表演，终生献身戏剧表演艺术。他擅演悲剧，面部表情丰富。他是名画家大卫的密友，因绘画艺术的启发，决心改革悲剧表演艺术。他效仿绘画中还原古代服装的做法，在演古罗马悲剧主人公



塔尔马像

时，一反传统习惯，改穿坦肩露背的古罗马长袍内衣，遭到同行的嘲讽，而观众却接受了这种改革。

法国大革命期间，塔尔马离开法兰西



塔尔马在《哈姆雷特》中饰哈姆雷特（版画）

喜剧院，和其他演员一起于1792年创建共和国剧院，并把按法国古典悲剧格式改编的莎士比亚的《奥赛罗》、《麦克白》、《哈姆雷特》搬上舞台。

1799年，塔尔马回到法兰西喜剧院。这时他艺术上已趋于成熟。他的朗诵在不破坏节奏的情况下，尽可能自然地表达角色的情感起伏。他强烈的现实主义表演对观众有着巨大的感染力，甚至赋予悲剧台本以新的生命。塔尔马是19世纪高乃依悲剧的最佳饰演者。是他高超的表演艺术、对作品的深刻理解以及在服装和朗读方面进行的改革，使古典主义悲剧的演出得以在19世纪初叶又延续了一个时期。

## 【塔拉索娃，A. K.】

（Алла Константиновна Тарасова 1898～1973）苏联演员。1916年进莫斯科艺术剧院第二实验培训所，1924年起成为剧院的重要演员。她塑造的人物内心活动深沉，情感丰富，极具女性魅力，是莫斯科艺术剧院的第二代女演员的出色代表。她

扮演的角色主要有：安妮娅(《樱桃园》)、索尼娅和叶琳娜·安德列耶芙娜(《万尼亚舅舅》)、伊丽娜和玛霞(《三姊妹》)、克鲁奇尼娜(《无辜的罪人》)、安娜·卡列尼娜(《安娜·卡列尼娜》) 等。

塔拉索娃还在电影《大雷雨》、《彼得大帝》中扮演角色。1937 年获苏联人民艺术家称号。1950～1962 年一直是苏联最高苏维埃代表。

## 【塔伊罗夫，A.Я】

(Александр Яковлевич Таиров 1885～1950) 苏联导演。俄罗斯联邦共和国人民艺术家。

**生平** 1885 年 7 月 6 日生于罗甫诺市，1913 年毕业于彼得堡大学法律系。1905 年开始戏剧生涯，在基辅、彼得堡、里加等地剧院担任演员。1908 年开始从事导演工作，排演《哈姆雷特》和《万尼亚舅舅》等。1914 年在莫斯科创办卡美尔剧院，初期上演的戏有：《沙恭达罗》、《费加罗的婚姻》、《莎乐美》等。这些戏突出表现了塔伊罗夫追求形式美的倾向。1922 年排演拉辛的《菲德拉》，在法国访问演出时（1923）引起轰动。此后他转向“具体的现实主义”。排演的戏有《大雷雨》、《毛猿》、《榆树下的欲望》等。塔伊罗夫根据自己提出的合成舞台艺术原则，排演了《日罗夫列·日罗夫里亚》（1922）等音乐剧。1930 年，他率先在苏联舞台上排演布莱希特的《三分钱歌剧》。1933 年排演的《乐观的悲剧》，体现了塔伊罗夫追求感情充沛、形式优美的表演原则，成为苏联戏剧史上杰出的导演作品。40 年代塔伊罗夫执导的戏有：据福楼拜小说改编的《包法利夫人》、高尔基的《老头子》、契诃夫的《海鸥》等。1950 年卡美尔剧院关闭。同年 9 月 25 日塔伊罗夫在莫斯科逝世。

**表演理论** 塔伊罗夫初登剧坛便立志进行新戏剧的探索。他提倡“新现实主义”，反对自然主义戏剧（指斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧理论）和假定性戏剧（指梅耶荷德的戏剧理论）。他认为体验是每一个创作过程的必要因素，每一个艺术家只有首先体验自己构思的作品，才能赋予它一定的外形特征，形成一定形式。他认为自然主义戏剧所缺的就是后一部分，因而实质上它并不是真正的戏剧，从来没有创造出完美的舞台作品。他认为假定性戏剧也不理想，因为假定性戏剧要求演员不能忘记自己是在演戏，因而决不能真诚地体验。塔伊罗夫提出要以表演材料本身的特性为出发点，创建新的、独立的形式即合成戏剧。

塔伊罗夫的合成戏剧包含两重意思。一是把舞台艺术的各个元素有机地结合在一起，在演出中，把人为割开的表演因素（言语、歌唱、哑剧、舞蹈、杂技）和谐地交织起来，形成统一完整的舞台作品；二是把文学、音乐、色彩、灯光、绘画、建筑等融为一体，为塑造完整的一台戏服务。在他看来，音乐和节奏是揭示戏剧动作的重要手段：色彩和灯光应以剧中人的面貌出现。以上两方面的结合，构成感情充沛的戏剧。

塔伊罗夫的表演理论以解放演员为基础。演员既要用生活的大真实去丰富剧本里的小真实；又要摆脱表演某个具体人，摆脱虚拟的生活幻象，运用本身的材料进行自由创作。他提出的表演艺术新理论的核心是内部技术与外部技术的统一，要求演员能集音乐性、雕象性、节奏感、运动感于一身，善于用自己的思想、生活观、文化修养、生活经验丰富舞台形象。

研究表演所需的舞台气氛设计是塔伊罗夫突出的贡献。他提出"炸开舞台盒子"的口号，主张把舞台改成三度的、能够自由运动的场地，为演员形体的需要提供必要的形式，以便完成动作与节奏所提出的任务。塔伊罗夫强调舞台调度的美，要求使之充满心理含义、丰富表现力。塔伊罗夫把演出本身看成是一个形象、一个艺术整体，因而要求把一切手段综合起来，达到合成戏剧的效果。

塔伊罗夫的合成戏剧理论，对苏联和欧美戏剧产生了一定影响。他的著作有《艺术家宣言》（1917）和《导演札记》（1921）等。

## 【泰丽，E. A.】

（Ellen Alice Terry 1847～1928）英国女演员。1847年2月27日生于戏剧世家，8岁登台扮演莎士比亚《冬天的故事》中的小王子玛米留斯。1859年，随姐姐参加巡回剧团演出。至1861年返回伦敦参加



泰丽像

了干草市剧院。1868年开始与戏剧史学家、舞台美术设计师E. 戈德温（1833～1886）同居，并辍艺6年。直到1874年重返舞台，先后在《威尼斯商人》中扮演波希娅，在根据哥尔德斯密斯的小说《威克菲尔德的牧师》改编的剧本《奥丽维娅》中扮演女主角奥丽维娅。1878年，她参加H. 欧文的莱西姆剧院任领衔女演员，开始了与欧文长达24年的合作。这是英国戏剧史上光辉的一页，也是这两位大师艺术生涯中的黄金时期。二人合作演出的剧目包括：大量的莎士比亚剧作；当时流行的某些作品；专为欧文写的剧本，如威尔士的《浮士德》（1885）。1902年，她离开莱西姆剧院，担任皇家剧院的经理，并于1903年导演了莎剧《无事生非》和易卜生的《海尔格伦的海盗》。1904年，她在萧伯纳专门为她写的《布拉斯邦德上尉的皈依》中扮演韦恩弗里特夫人。同年4月，在朱瑞巷剧院举行了一次规模宏大的日场演出，庆祝她从艺50周年。此后她转向巡回讲演。

1908年出版的自传和1931年出版的她与萧伯纳的通讯集以及她关于莎士比亚剧本的演讲集反映了泰丽的文学批评才能，1925年被授予爵士封号。

泰丽一生中扮演过一百多个角色。她更擅长喜剧人物的创造。她扮演的波希娅"充满了最令人喜悦的女性智慧、风度和感情"，"一举把传统的那个骄傲自负、非女性的波希娅赶下了舞台"。她的喜剧人物表演才能表现在轻快的情绪转换和突然的情绪爆发上，并由一两个姿势予以加强。她在舞台上节奏感极强，善于控制舞台动作和台词。她扮演的考狄丽娅和黛丝德蒙娜两个悲剧人物由于形体优美、声音悦耳和具有抒情禀赋而取得了成功，但在扮演更困难的悲剧角色如麦克白夫人和朱丽叶时，则由于缺乏持续表现内心痛苦和恐惧的才能和力度而显得逊色。

## 【特里，H. B.】

（Herbert Draper Beerbohm Tree 1853～

1917）英国演员、剧院经理、批评家。1853年12月17日生于伦敦一德裔商人家庭，1876年作为业余演员在伦敦首次登台，1878年成为职业演员，取艺名特里。1917年7月2日卒于伦敦。

1880～1914年间特里在50多出戏中扮演角色，显示出很高的表演才能和艺术创造性，尤以塑造怪异角色闻名。他在莎士比亚戏剧中扮演过约翰王、夏洛克、哈姆雷特、马伏里奥和福斯塔夫等角色。其中福斯塔夫一角最为杰出。他还扮演过易卜生《人民公敌》中的斯多克芒医生。《雾都孤儿》中的费金和《大卫·科波菲尔》中的密考伯等角色，尤其受观众欢迎，也为他赢得了荣誉。1887年4月他成为"喜剧院"的经理，同年9月接办"干草市剧院"，担任经理；1897年又创建了女王剧院。1888～1914年间他导演并上演了18部莎士比亚戏剧。1914年他首次用英语上演萧伯纳《皮格马利翁》一剧，由萧伯纳亲自导演，他扮演希金斯一角，取得很大成功。他是一位浪漫派演员，具有扮演性格角色和喜剧角色的才能，善于用



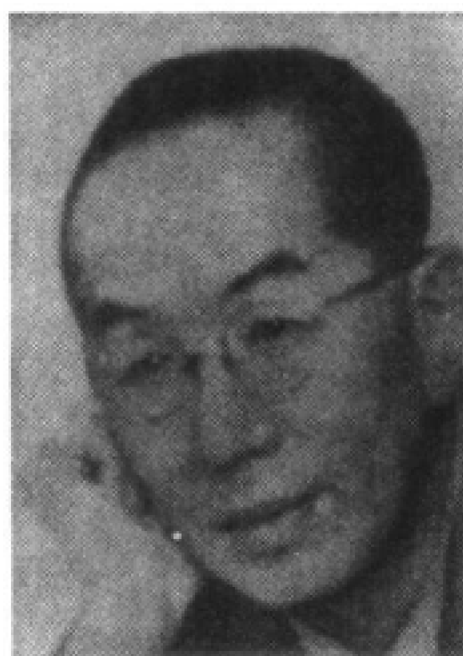
特里在《亨利四世》中饰福斯塔夫

奇特手法塑造人物性格。

特里曾开设戏剧理论讲座并写过三本著作:《论富于想象力的剧组班子》(1893)、《思考与再思考》(1913)、《无关紧要》(1917)。1904年他创建英国皇家戏剧艺术学院。1909年被授予爵士爵位。

## 【土方与志】

(1898～1959)　日本话剧导演。1898年4月16日生于东京，1959年6月



土方与志像

4日因肺炎逝世。原名土方久敬，为明治时期的宫内大臣土方久元的孙子。毕业于东京大学国文科。土方与志自幼酷爱戏剧，13岁组织儿童剧团"南湖座"，18岁组织"朋友座"剧团。21岁时在自家的府邸内创建了"土方与志模型舞台研究所"，对舞台照明艺术进行研究。翌年在银座资生堂举行模型舞台展览会。后拜师小山内薰。1922年留学柏林大学，1923年土方与志回国，1924年与小山内薰、青山杉等创建筑地小剧场。其后5年中筑地小剧场演出了100多部外国近代戏剧作品，并培养了很多话剧人才，如千田是也、山本安英、泷泽修、杉村春子等人。

1928年筑地小剧场分裂，土方与志组建了新筑地剧团。该团加入无产者剧团同盟，坚持进步戏剧方向，屡遭当局威胁和镇压。1933年5月，土方与志率全家逃往

法国。路经莫斯科时在苏联首届作家代表大会上作了关于日本戏剧运动状况的发言。消息传到日本后，宫内省剥夺土方家的伯爵身份。土方与志留在莫斯科革命剧院导演部工作了一段时期后转移到法国。1941年回到日本，在横滨登陆时即遭逮捕，1945年被释出狱，立即展开了戏剧活动，为重建日本话剧事业作出了贡献。1956年7月组建舞艺座剧团。历任流动戏剧联合会会长、舞台艺术学院副院长等职。1959年逝世后被授予“日本文化和平奖”。

土方与志一生中导演了250余部国内外戏剧作品。在筑地小剧场时期为该团建团公演导演了表现主义戏剧《海战》。他认为表现主义戏剧反映了第一次世界大战后的社会性主题和反战、反军国主义思想。除了日本剧作家的作品外，外国著名剧作家R. 罗兰、皮兰德娄、斯特林堡、莎士比亚、契诃夫、高尔基、奥尼尔等人的名作都曾被他搬上舞台。

土方与志译著有《斯坦尼斯拉夫斯基体系论战》、回忆录《那须夜话》等。

## 【托夫斯托诺戈夫，Г. А.】

（Георгий Александрович Товстоногов 1915～　）苏联导演，人民艺术家。1915年9月15日生于梯比里斯，1938年毕业于国立戏剧学院导演系，1938～1946年在梯比里斯格里鲍耶陀夫剧院任导演。1946～1949年在莫斯科中央儿童剧院工作。1950～1956年在列宁格勒共青团剧院任总导演。自1956年起担任列宁格勒高尔基话剧院的领导职务。

托夫斯托诺戈夫导演过100多部剧。其中影响较大的有柯涅楚克的《舰队的毁灭》（1952、1960）、契诃夫的《三姊妹》



托夫斯托诺戈夫像

（1965）、陀思妥耶夫斯基的《白痴》（1968）、果戈理的《钦差大臣》（1972）和根据肖洛霍夫的小说改编的《静静的顿河》（1977）等。

托夫斯托诺戈夫是苏联当代“心理现实主义戏剧”流派的代表人物。他遵循斯坦尼斯拉夫斯基体系进行了许多探索和创新。他认为当代戏剧艺术具有决定性意义的是不同戏剧流派的结合，主张兼容并蓄。他的导演手法洗练、准确、丰富多变，几乎一个戏一个样。他导演的维什涅夫斯基的《乐观的悲剧》（1955）体现出他探索和创新的成果，开拓了苏联戏剧的新阶段，获1958年列宁奖金。在他根据伏契克的《绞刑架下的报告》改编和导演的《敬爱的人永生》中，运用了细致的心理描写、比喻、怪诞、漫画化以及电影手法等，为探索多样化的表现手段作出了贡献。他还主张运用一切舞台表现手段来突出鲜明的剧场性，避免表现手段单调。在结构上他突破了惯用的“三堵墙”模式，充分利用剧本的假定性，如导演阿尔布卓夫的《伊尔库茨克的故事》，把剧中的歌队作为出场人物直接与剧中人进行交流等，较好地解决了假定性与真实性相结合的问题。

托夫斯托诺戈夫把布莱希特的理论运用在自己的导表演艺术实践中。1975年，

他根据Л. Н. 托尔斯泰小说改编、导演的《马的故事》，运用了布莱希特的“间离效果”手法，演员扮演的既是马又是人，使这一具有高度假定性的演出获得很大成就。

托夫斯托诺戈夫把自己的艺术创造称作“生活小说”，这是他导演风格的个性标志，意指在形式上类似小说，而实质上回到生活，不受舞台场幕和时空的限制，一切都象生活中存在的那样质朴和自然。

## 【瓦赫比，Y.】

（Yusūf Wahbī 1892～1982）阿拉伯演员。埃及人。出身于米尼亚省的一家望族，父亲是著名工程师。中学期间便酷爱戏剧，曾不顾家庭的阻挠和反对登台表演。第一次世界大战后，到意大利学习表演艺术。回国后，他建立了著名的拉美西斯剧团，吸收了当时许多著名演员。该剧团先后演出近300个剧目，有喜剧、悲剧和历史剧等，如《茶花女》、《哈姆雷特》、《李尔王》、《威尼斯商人》、《白痴》和《两天神》等世界名著和阿拉伯名著。Y. 瓦赫比在几乎所有剧中都担任了主角。他塑造的人物形象生动，表达人物的内心活动和思想感情深刻细腻。他的声音宏亮，台词优美，吐字清楚。他经常率团到其他阿拉伯国家演出，还为埃及和阿拉伯国家培养了一大批优秀演员。

50年代后，瓦赫比转向电影，主演了多部影片。

1980年，瓦赫比获埃及国家表演艺术奖。

## 【瓦赫坦戈夫，Е. Б】

（Евгений Багратионович Вахтангов 1883～1922）苏联导演、演员。1883年2月1日出生于格鲁吉亚的符拉基卡夫卡兹城，1903年8月入莫斯科大学法律系，中途辍学，在故乡和莫斯科参加业余戏剧活动。1910年8月进莫斯科阿达舍夫戏剧学校，翌年3月毕业后到莫斯科艺术剧院当演员。1914年在莫斯科艺术剧院第一实验培训所演出的《炉边蟋蟀》中扮演杰克列顿一角。

瓦赫坦戈夫的导演工作始于1913年，第一出戏是豪普特曼的《和平的节日》。此外还导演了易卜生的《罗斯默庄》（1918）、契诃夫的《婚礼》（1920）、斯特林堡的《艾里克十四》（1921）、C. 戈齐的《杜朗多》（1922）。《杜朗多》是苏联戏剧史上最著名的演出之一。



瓦赫坦戈夫像

瓦赫坦戈夫早年悉心学习斯坦尼斯拉夫斯基体系，十月革命后他积极宣传自己的“幻想现实主义”（或“戏剧现实主义”）理论。他坚持舞台创造应该从体验入手的观点，但更强调“演员的体验应该通过戏剧的手法传达给观众”。在排演《杜朗多》时，他强调舞台上的戏剧动作要区别于生活的自然状态。1921年，他提出“让剧院里的自然主义寿终正寝！”和“把剧场性请回剧场来”等新的戏剧主张。“幻想现实主义”的要旨也是用非生活自然状态的“戏剧的手法”来表现生活真实。他说：“对于幻想现实主义来说，戏

剧处理的形式和手法具有重大的意义。手法应该是剧场性的。”又说：“可以学习戏剧的手法，需要创造形式，需要幻想。所以我们把这称为‘幻想现实主义’。”

瓦赫坦戈夫后期戏剧理论和实践的一个重要特点，是综合两种戏剧流派——体验派和表现派的长处，具体地说，便是综合斯坦尼斯拉夫斯基学说和梅耶荷德学说的长处。瓦赫坦戈夫“综合论”对20世纪80年代苏联的戏剧艺术发展还产生着积极影响。

## 【韦尔斯，O.】

（Orson Welles 1915～1985） 美国导演、演员、剧作家、电影制片人。1915年5月6日生于威斯康星州克诺夏。1985年10月10日去世。韦尔斯5岁时写过剧本，10岁登台演出，16岁在托德男校毕业后去爱尔兰，在都柏林看戏时毛遂自荐，成为专业演员。不久回国，加入凯瑟琳·科内尔剧团。1936年，在黑大剧院任导演，全部起用黑人演员演出莎剧《麦克白》，轰动一时。1937年，同约翰·霍斯曼组成墨丘利剧团，以现代服饰演出莎剧《尤利乌斯·凯撒》，又获成功。1941年应聘去好莱坞，打破常规陋习，自编自导自演《公民凯恩》，该片内容深刻，手法新颖，被推崇为世界影坛有史以来最佳名片之一。然而才高招嫉，在拍完《麦克白》后他离开美国。1947～1961年在客居欧洲期间，只导演过莎剧《奥赛罗》（1952）等3部影片。他在半个多世纪的艺术生涯中，创作了一批优秀影片，被公认为世界5大著名电影导演之一，并演过60多部影片。在舞台剧表演艺术方面尤为精深，对莎剧理解透彻，在《奥赛罗》、《李尔王》等剧中的表演堪称一绝。1975年获美国电影艺术学院颁发的终身艺术成就奖。

## 【韦克韦尔特，M.】

（Manfred Wekwerth 1929～ ） 德意志民主共和国导演、戏剧理论家、剧院经理。青年时期当过教师，领导过业余剧团。1951年赴柏林剧团当助理导演，深受布莱希特艺术思想影响，是布莱希特学派主要继承人之一。60年代曾任柏林剧团首席导演。1969年受聘为德意志剧院导演，同时从事电视剧导演工作，并到伦敦、苏黎世、维也纳等地当客座导演。1977年起任柏林剧团经理兼导演，后又兼任民主德国艺术科学院院长。曾执导布莱希特戏剧和古典及现代对剧数十部，其中影响较大的有他与E. 豪普特曼改编的中国话剧《粮食》（改名《八路军的小米》）、布莱希特的《阿图罗·魏的有限发迹》及《伽利略传》、莎士比亚的《科里奥兰纳斯》和《理查三世》等。戏剧论文集《布莱希特是谁？》（1976）和《戏剧论争》（1982）收入了他多年的戏剧评论和报告、谈话。韦克韦尔特坚持布莱希特的辩证戏剧思想，追求艺术的朴素、诗意与哲理的和谐统一。他执导的舞台剧具有气势磅礴、朴实明晰、富于哲理的特点。

## 【维拉尔，J.】

（Jean Vilar 1912～1971） 法国导演、演员、戏剧理论家。出身塞特一商贩家庭，12岁便成为咖啡馆演奏爵士舞曲的小提琴乐师。1933年初，进入杜兰戏剧学校深造。1937～1938年服兵役。1938年返巴黎和一些青年演员组成大篷车剧团。几年的流动演出，锻炼了他的导演才能。1943年，他和克拉维合作，导演辛格的

《圣者之家》，然后回到巴黎，在最小的袖珍剧院导演了斯特林堡的《风暴》（1943）和施伦贝格的《凯撒》（1943）。维拉尔组建七人剧团，以预先订票方式向极小范围的观众演出了斯特林堡的《死魂舞》和克斯蒂安逊的《夜行记》。1945 年，他因出色导演了艾略特名剧《大教堂凶杀案》获法国广播剧坛评论奖。

1947 年夏，维拉尔受托在法国南部阿维尼翁组织法国首届艺术节，演出剧目为莎士比亚的《理查二世》、克洛代尔的《托比与萨拉的故事》等。这次大型演出，演员在没有镜框式舞台的露天剧场里，以庄严肃穆的教皇宫墙为背景，以满天星斗的海滨夜空为天幕，在道具少得不能再少的宽阔舞台上施展演技。维拉尔别具一格的美学思想给戏剧带来一股清新空气。从此，维拉尔每年夏季都参加并指导阿维尼翁艺术节的活动。

1951 年，鉴于首届阿维尼翁艺术节的成功和维拉尔的出色业绩，法国文化部委任他为国家人民剧院院长，并拨专款组建包括演员和技术干部的常设剧团，以低票价在巴黎郊区组织并举办不得少于 150 场的年度演出。维拉尔任院长期间法国一流的男女演员纷纷加入这家剧院，演出了许多名剧。维拉尔每逢年节，组织国家人民剧院之夜或周末，使剧院成为戏剧家与广大观众特别是青年交流思想感情的场所。



维拉尔像



维拉尔饰演的《唐璜》剧照

维拉尔辞职后，不仅编导了反映原子能科学家受迫害的《奥本海默案件》，还导演了德意志联邦共和国剧作家霍赫胡特揭露罗马教皇庇护十二世间接参与纳粹屠杀犹太人罪行的《代理人》，威尔第的歌剧《耶路撒冷》（1963）、《麦克白》（1964）以及莫扎特的歌剧《费加罗的婚姻》，展现了他导演大场面声乐表演艺术的卓越才华。

维拉尔的导演原则，是在几乎一无所有的空旷舞台上，让演员尽最大可能发挥自己的表演技能，把台词的深邃内涵挖掘显露在观众面前。使观众得以全神贯注于台上的剧情。维拉尔把戏剧视作为“公众服务”的一个项目，他期望把戏剧从有产者的奢侈品还原为广大民众的娱乐手段，就象电影和体育比赛那样。在阿维尼翁艺术节和国家人民剧院的郊区巡回演出中，维拉尔坚持低票价高质量的原则，在普及戏剧文化方面做出了贡献。

维拉尔还率领国家人民剧院奔赴世界各地巡回演出，广泛传播法兰西优秀民族文化。此外，也撰写过不少关于戏剧的论著。

## 【魏格尔，H.】

（Helene Weigel 1900～1971）德意志民主共和国女演员，剧院经理。生于维也纳，中学毕业后曾接受演员训练。191 9年到德国，在莱因河畔法兰克福新剧院和话剧院当演员。1922年移居柏林，先后受聘于国家剧院和德意志剧院。1924年与布莱希特相识，1929年结婚。1933年希特勒当政后，与布莱希特一道流亡国外，1948年返回柏林。1949年在德意志民主共和国政府支持下，她与布莱希特共同创建和领导柏林剧团，并任剧团经理，至1971年逝世止。魏格尔是一位造诣很高，影响很大的演员，一生曾成功地创造了大量的妇女角色，尤其是布莱希特戏剧中的工人和平民妇女形象，如《大胆妈妈和她的孩子们》中的安娜·菲尔琳、《母亲》中的彼·弗拉索娃。魏格尔是布莱希特忠诚的艺术合作者和布莱希特艺术方法的杰出体现者，她为建立和发展布莱希特学派作出了出色的贡献。她的表演风格朴素自然、粗犷泼辣而又细腻深沉，技巧娴熟，动作精确，讲究造型美，追求形体表现力，善于揭示人物内心世界。她塑造的安娜·菲尔琳被评论家认为达到社会学的精确程度，是现实主义表演方法的杰作，在民主德国戏剧史上具有划时代意义。

## 【席登斯，S. K.】

（Sara Kemble Siddons 1755～1831）英国悲剧女演员。生于戏剧世家，自幼随父亲的剧团四处巡回演出。1773年，与作家兼演员威廉·席登斯结婚。

1782年，席登斯夫人在伦敦演出获得成功，被誉为当时最杰出的悲剧演员。她身材较高，休形优美，嗓音浑厚，擅长表现温柔、高贵气质。她扮演的麦克白夫人、《约翰王》中的康斯坦丝以及康格里夫《悼亡的新娘》中的扎拉，标志着她艺术成就的顶峰。1812年6月29日，席登斯夫人以扮演麦克白夫人举行了她告别舞台的演出。

## 【小山内薰】

（1881～1928）日本导演、剧作家、戏剧活动家、小说家、诗人。曾用名：富士见小僧、谢豹、抚子、草重火等。1881年7月26日生于日本广岛市。1928年12月25日病逝。其父为军医官。1902年，人东京帝国大学英文科学习，1903年在《万年草》杂志上发表了他翻译的梅特林克的作品《群盲》，结识了日本新派剧名演员伊井蓉峰，从此开始参与日本戏剧活动。他接受伊井蓉峰的聘请，改编上演了莎士比亚名剧《罗密欧与朱丽叶》。1904年，他写出第一部剧本《非战争员》。大学毕业后，他成为真砂座剧团的剧作家，为伊井蓉峰修改上演剧本。后因不和而退出该团。

小山内薰对日本新派剧绝望之后，转向欧洲近代剧创始人易卜生。1907年2月



小山内薰像

同柳田国男、岛崎藤村、田山花袋、秋田雨雀等人组成易卜生会。

1909年11月，他同市川左团次二世合作创立了自由剧场。自由剧场于1909年11月首次实验演出，剧目是易卜生的《约翰·盖勃吕尔·博克曼》，由森鸥外翻译剧本，他任导演。此后该剧场陆续上演了森鸥外的《生田川》、高尔基的《夜店》、秋田雨雀的《第一次黎明》、梅特林克的《奇迹》等，均由他导演。

1910年4月，他担任日本庆应义塾大学文科讲师，教授戏剧文学课。1912年5月，任川村花菱创办的土曜剧场的顾问，导演了梅特林克的《群盲》等剧。

1912年末，他出国考察戏剧。对他影响最大的是苏联莫斯科艺术剧院和斯坦尼斯拉夫斯基以及德国剧院的莱因哈特。他认识到，戏剧发展方向必须从上演“翻译剧本时代”向演员的“演技时代”过渡。1913年10月，自由剧场重新上演了《夜店》(《在底层》)、安德列耶夫的《走向星空》。从这些演出可以看出，小山内薰迫切要求开拓戏剧新的道路。

1915年1月，小山内薰和永井荷风共同创立了古剧研究会。1916年6月，他同山田耕作等人创立了新剧场。1918～1920年，任田村成义经营的市村座的首席顾问，还参与了松竹电影公司的创立。此后导演了舞台剧《井伊大老之死》、《俊宽》，并自编自导剧本《第一世界》。

1923年9月日本关东大地震后，土方与志修建了筑地小剧场，成为小山内薰的新戏剧运动的实验基地。1924年6月，筑地小剧场举行创立公演，演出了契诃夫的《海鸥》(日本译名为《白鸟之歌》)和马佐的《休假日》、比昂松的《新婚夫妇》、斯特林堡的《闪电》等剧，均由小山内薰导演。接着，他又导演了契诃夫的《樱桃园》、《三姐妹》、《万尼亚舅舅》和果戈理的《钦差大臣》等。1926年3月，筑地小剧场上演了坪内逍遥的剧作《修行者》。在此期间，由他导演的筑地小剧场上演剧目还有托尔斯泰的《黑暗的势力》等翻译作品，也有中村吉藏的《大盐平八郎》，北村小松的《有人物的街头风景》，小山内薰的《地狱》和《儿子》。接着，他导演了契诃夫的《纪念日》、莎士比亚的《麦克白》(同青山杉作合作)、秋田雨雀的《国境之夜》、屠格涅夫的《村居一月》等剧。1927年5月，他导演了日本松竹电影公司制作的第一部有声影片《黎明》。

小山内薰逝世后，《小山内薰全集》于1929～1932年由春阳堂书店出版发行，共8卷。《小山内薰演剧论全集》于1964～1968年由未来社书店出版发行，共5卷。

## 【谢罗，P.】

(Patrice Chéreau 1944～ )法国导演。1967年他导演的《梭茨士兵》获青年剧团比赛大奖，1972年成为里昂维约班国家人民剧院领导成员，1973年导演马里沃的《争吵》，1975年导演英国剧作家E.邦德(1935～ )的《李尔》，大大展示了他的才华。谢罗曾广泛接触欧美各种不同倾向的导演，意大利米兰小剧院著名导演斯特列尔对他影响较大。他曾经几次应邀在德意志联邦共和国国华格纳歌剧节担任歌剧导演。谢罗导演的华格纳歌剧《尼伯龙根的指环》轰动了欧洲。1981年他在里昂维约班国家人民剧院首次完整地导演易卜生的《彼尔·金特》全剧，近8小时的戏连续演出两个晚会，座无虚席，是当年国际戏剧舞台的一件大事。

谢罗经常兼任歌剧导演，喜爱歌剧舞台特有的气势宏伟、富丽堂皇的大场面，他的话剧导演处理因此别具一格。他擅长于调动一切舞台机械装置，制造尽可能真实的舞台气氛，顺应剧情需要，甚至能让白马肥猪登上舞台(《彼尔·金特》)。谢罗的这种导演倾向被一些戏剧评论家称做“超级现实主义”，或把他的导演处理叫做“图象的戏剧”。

## 【雅莎伊】

(Jaszai Mari 1850～1926）匈牙利悲剧演员。她最初在塞凯什费黑尔瓦尔城演出，后来在布达人民剧院崭露头角。1872年应聘为民族剧院的终身演员和名誉演员。雅莎伊成功地扮演了一系列古典悲剧中的角色，如《邦克总督》中的王后盖尔特鲁德、《人的悲剧》中的夏娃、《厄勒克特拉》中的厄勒克特拉，以及莎士比亚、拉辛和席勒剧作中的女主角。她是当时欧洲古典主义和浪漫主义戏剧表演艺术中的杰出女演员，曾多次应邀到维也纳和柏林演出。

她曾发表过许多关于文学和戏剧的文章，其中大部分收入1909年出版的《我的镜子》一书。1918年还出版了《演员与观众》文集。

## 【叶尔莫洛娃，M. H.】

(Мария Николаевна Ермолова 1858～1928）苏联女演员。生于莫斯科。自幼受到艺术熏陶，酷爱戏剧艺术。1870年在莱辛的《爱米丽雅·迦洛蒂》一剧中扮演主要角色，获得成功。1871年，她成了小剧院的演员。叶尔莫洛娃具有演悲剧的杰出才能。



叶尔莫洛娃像

1873年，她扮演奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》中的卡杰林娜，创造了一个充满内心力量、宁死不屈、准备作出英雄主义自我牺牲的俄罗斯妇女形象。

1876年，她扮演了西班牙剧作家维加的《羊泉村》中的拉乌莲西雅一角，充分表现了她和当时先进思想之间的紧密联系。

在19世纪80～90年代，叶尔莫洛娃创造了许多俄罗斯妇女形象，被称为“叶尔莫洛娃式的妇女”，其中最著名的是索洛维约夫的《在事业的门槛上》中的女教师洛尼娜。她所创造的奥斯特洛夫斯基《天才与崇拜者》中的聂金娜（1881)、《女奴》中的叶普拉丽娅（1883）等，在俄罗斯的演剧艺术中都具有重要意义。

叶尔莫洛娃还致力于创造具有英雄性格的人物形象，1886年她演出席勒的悲剧《斯图亚特王朝的玛丽皇后》，在观众心中激发起为自由而斗争的强烈意念。

叶尔莫洛娃扮演得最好的角色还有维加的《塞尔维亚之星》中的艾斯特列丽雅，拉辛的《费德拉》中的费德拉、《哈姆雷特》中的莪菲莉雅、《马克白》中的麦克白夫人等。

叶尔莫洛娃的艺术继承了史迁普金和莫恰洛夫的传统，在舞台上出色地体现了普希金、奥斯特洛夫斯基、屠格涅夫、莎士比亚、席勒等伟大作家所创造的人物形

象。苏联人民高度评价叶尔莫洛娃的功绩，1920年举行了庆祝她演剧活动50周年纪念会，列宁出席了纪念演出。她是第一个获得苏联人民艺术家称号的演员。

## 【叶弗列莫夫，O. H.】

（Олег Николайвич Ефремов 1927～）苏联导演、演员。1949年莫斯科艺术剧院附属戏剧学校毕业后到中央儿童剧院当演员。1956年发起成立莫斯科“现代人”剧院，并任总导演，导演了罗佐夫的《永生的人们》（1957），沃洛金的《五个黄昏》（1959）、《姐妹》（1962）、《任命》（1963）等戏，并在这些戏里担任重要角色。此外，他还拍过一些电影，如《保护好汽车》（1966）。1970年他被任命为莫斯科艺术剧院总导演。80年代初，他排演了《海鸥》，对这部名剧作了全新的艺术处理。1976年获苏联人民艺术家称号。

叶弗列莫夫是当今苏联最有成就的斯坦尼斯拉夫斯基体系的继承者。他坚持“心理现实主义”的创作路子。他的表演深沉、自然而富于深度，他的导演艺术着力于揭示剧中人物的精神生活和戏剧作品的时代精神。

## 【伊夫兰特，A. W.】

（August Wilhelm Iffland 1759～1814）德国演员、剧院领导人、剧作家。在建立早期德国民族现实主义表演方法方面颇有贡献。青年时代曾在名演员艾克霍夫领导的哥达宫廷剧院当演员。1779年到曼海姆剧院。1782年1月席勒的《强盗》首演时，伊夫兰特扮演剧中反面人物佛朗茨，获得成功。1796年前往柏林，任皇家民族剧院院长。1799年去魏玛导演《华伦斯坦》和《哈姆雷特》。伊夫兰特是一位出色的性格演员，擅于用细节刻画人物，富于想象力。作为剧作家伊夫兰特写了不少剧本，主要题材是反映市民生活。

## 【宇野重吉】

（1914～1988）日本演员、导演。原名寺尾信夫。1914年9月27日生于福井县。毕业于日本大学艺术学部戏剧科。1932年10月进入日本无产阶级戏剧研究所，1933年5月参加东京左翼剧团，在《倒立的女人》中首次登台。其后在鲁纳尔的《胡萝卜》中扮演鲁皮克，在《我家是乐园》中扮演库珀。1934年8月参加新协剧团，在《断层》、《火山灰地》、《底层》的演出中崭露头角。第二次世界大战期间被捕入狱。日本战败后出狱，组建瑞穗剧团。1948年与泷泽修、清水将夫一起创建民众艺术剧团，1950年再建民艺剧团。在《他的妹妹》、《火样的人》、《海鸥》等剧目的表演中获得成功。

宇野重吉导演的话剧有《伊尔库茨克的故事》、《在玉兰树下》、《三姊妹》等。

宇野重吉屡获表演、导演奖。其中有艺术节奖励奖、艺术节文部大臣奖、第二届“读卖”戏剧奖、第十一届艺术大赛奖、每日出版文化奖。



宇野重吉像

宇野重吉曾是民众艺术剧团负责人之一，并任新剧演员协会理事、戏剧协会理事和导演协会理事。

## 【扎瓦茨基，Ю. А.】

（Юрий Александровпч Завадский 1894～1977）苏联导演、演员、戏剧活动家，苏联人民艺术家（1948）。1915年进入瓦赫坦戈夫创办的戏剧讲习所学艺，1924～1931年在莫斯科艺术剧院当演员，1924～1936年创办"扎瓦茨基戏剧讲习所"，1932～1935年任红军中央剧院艺术指导，1940年起任莫斯科市苏维埃剧院总导演，同年开始在莫斯科卢那察尔斯基戏剧学院任教。

扎瓦茨基曾在瓦赫坦戈夫领导下，扮演《杜朗多公主》中的卡拉夫（1922），在斯坦尼斯拉夫斯基领导下，扮演《智慧的痛苦》中的恰茨基（1925）等。从30年代中期起，扎瓦茨基导演过的剧目有哥尔多尼的《女店主》(1940)、列昂诺夫的《侵略》(1943)、莎士比亚的《奥赛罗》(1945)、《温莎的风流娘儿们》（1975）、莱蒙托夫的《假面舞会》（1952、1964）、比利－别洛采尔可夫斯基的《风暴》（1967）以及根据陀思妥耶夫斯基的小说《罪与罚》改编的《彼得堡的梦境》（1969）等。著有《演出的诞生》等导演学专著。

扎瓦茨基继承和发展了瓦赫坦戈夫和斯坦尼斯拉夫斯基的优秀传统。在自己的实践和理论中把这两位大师的艺术原则加以综合。他坚持人物内心生活的深刻剖析，追求角色性格特征的精确体现形式；既要求人物的心理真实，又明显地展现演员的表演技巧，主张演员的表演敏捷、轻松。



扎瓦茨基像

# 五、戏剧表演艺术

## 【戏剧表演艺术】

（acting of drama）由演员扮演角色通过舞台行动过程创造人物形象的艺术。



藤荫静枝表演的《思凡》

**戏剧表演艺术的特征** 戏剧表演艺术的基本特征就是演员创造舞台角色形象。它的具体特点是：①戏剧演员必须亲自粉墨登场、现身说法、身体力行，而且每一次都要重新创造，每次演出都要象第一次那样重新表演整个舞台行动过程。这一点与一次完成艺术创造的电影表演有很显著的区别。故所谓“保持演出的青春”，就成为戏剧演员的重要课题。如何达到这个要求，是所谓“体验派”与“表现派”两种表演艺术理论基本分歧之一。

②戏剧演员扮演的角色形象在舞台时空中逐步展现。表演艺术的空间性与时间性在舞台行动过程中达到统一。舞台人物形象是直观的活生生的艺术形象，它诉诸观众的直接视听。演员的创造过程，在排练时是根据生活逻辑与自己对角色的想象进行的，在演出时就当场受观众的客观检验。观众的任何反应都会影响演员的表演，这种反馈作用表明观众也参加了创造。因为戏剧表演必须当众进行，因此，在演出中，演员的创造过程与观众的欣赏过程是同步进行的，当演员创造的行动过程因全剧结束而停止时，观众的欣赏过程也就同时告终。每一场戏的演出总有不同的观众来欣赏，他们的审美观点可能是很不相同的，而演员必须当场使任何观众对象获得良好的剧场效果。因此戏剧演员必须具有与观众进行直接或间接交流的能力，必须具有在各种剧场条件下适应各种观众的能力，必须具有根据观众反应随时正确地即兴调整自己的表演分寸的能力。

③对剧演员本人既是创作者又是创作的材料与工具，他表演角色的过程又是艺术作品本身。这就造成演员与角色这个表演艺术的基本矛盾。这种特殊的矛盾自戏剧表演形成之日起就存在，而且将伴随戏剧表演的发展而永存。演员要扮演角色就必须不断地解决这个矛盾。演剧史上自古至今对之争论不休，大致可以归纳出几个统一点：a. 体验与表现必须结合；b. 敏感与控制必须结合；c. 创作与生活必须结合；d. 演员与角色是矛盾的统一，任何舞台人物形象都是“演员—角色”的矛盾统

一体。戏剧表演家把这种现象称作“三位一体”。因为表演创造有这种“三位一体”的特点，所以演员的创作个性不同，就使不同的演员在扮演同一个角色时，会创造成各不相同的舞台人物形象。这一点使对剧作品得以不断地长期在舞台上演出，并使观众以极大的兴趣观看不同演员扮演的同一角色，欣赏他们各有特色的艺术创作风貌与技巧。就因为演员们各以其特有的认识、构思与条件给予角色以独特的新意，才使观众从中获得了新的不同审美乐趣。戏剧演员的创作个性各有特长的一面，从而形成演员各有其“拿手好戏”的局面，也因其各有本身的局限性而产生各种创造上的限制。这两方面结合起来就形成所谓演员的“戏路子”，如话剧历史上的悲剧演员与喜剧演员、性格演员与本色演员、专演英雄角色的演员与专演反面角色的演员（正派与反派）等。

戏剧演员表演时必须完整地再现舞台行动过程，表现角色性格。因此必须内心与外形统一、内容与形式结合。演员既要感受到人物的思想感情，为人物的生活目的而行动起来，也要组织与选择最恰当准确的舞台动作和台词，从而表现出人物性格。戏剧演员能否动情并以情感人，往往是表演创造成败的关键。既要敏于感受和体验舞台情感，又要善于表达这种情感，既要敏感又要善于控制自己，使观众被表演所感动，做到体验与表现结合、敏感与控制结合是表演艺术的基本要求。

因此，演员必须通过学习、锻炼、修养掌握表演技巧和创造舞台人物形象的方法，并从而使自己具有相应的专业资质。这些资质有：①理解力。在正确的世界观指导下，在丰富的生活体验与高度文学艺术修养的基础上，理解生活和理解剧本与角色。②观察力。善于和习惯于对自己所作、所遇、所见、所闻的生活进行观察、体验、研究、分析，并善于从所观察的生活中汲取和积累创作素材。③想象力。善于在正确理解、认识剧本文学人物形象的基础上，运用生活素材，想象人物的精神世界及外貌、造型、行为表现方式，进行人物形象构思。④感应力。善于把自己认识和构思的人物形象感受应验在自己身上，从而创造性地在自己的机体上激起相应的人物感觉；在舞台上对一切舞台情境包括舞台对手所给予自己的刺激，都能真实感受到并激起应验的能力。⑤表现力。演员的形体器官与发声器官必须非常灵敏，并在造型的功能上有很强的可塑性，演员须善于运用它们，使它们达到让自己所构思和感受到的，都能通过声音、语调与形体动作，非常准确、鲜明地表现出来，并达到造型美。

这些专业资质的总和，构成演员的创作才能。演员有了创作才能，就能使自己扮演的角色既真实可信又具有高度审美价值，合情合理，能说服观众，形神兼备，能感染观众，达到艺术的真实性与艺术的假定性相统一，形象的准确性与生动性相统一。

**戏剧表演艺术在戏剧艺术中的地位与作用** 戏剧演出的各种艺术成分都是在剧本基础上进行的二度创造，但从戏剧艺术的综合性看，表演艺术在各种艺术成分的综合中是占中心地位的。一切都围绕着表演艺术而存在，一切都为演员当众表演、创造角色形象服务。表演艺术因其是创造角色的主体而为观众欣赏戏剧演出时的注意中心，各种其他艺术成分如美术、建筑、雕塑、音乐、舞台照明、幻灯投映、舞蹈等，都视表演艺术创造的需要而定其综合度量。历史上各时期的舞台改革家们都以突出表演创造为目标，各种舞台流派

的衰亡均以妨碍或掩没表演艺术创造为标志。一切以是否符合以演员当众表演为中心的艺术规律为兴衰成败的关键。

从戏剧艺术的集体性看，表演艺术在戏剧的集体创造中具有服从性，尤其是在近代与现代戏剧艺术发展中出现了完整的导演艺术与技术高度发达的舞台美术之后，戏剧演出的整体性要求已成为一切演出单位追求的目标。因此，演员创作：①必须以剧本为基础进行再创造；②必须以导演阐述与整体构思为前提，进行服从演出整体性的形象创造；③必须服从排演与演出的集体纪律与秩序，限制个人放任自由，而且在观众面前保持排演中相对固定的表现形式和舞台节奏，在此条件下进行适当的即兴创造；④演员还必须善于与舞台对手合作，在相互影响过程中进行角色创造，以保证表演艺术的整体创造及演出的完整性。只有在与各方面艺术家们完全默契的集体创造中，才能发挥表演艺术的形象感染力与思想表达力，从而突出其中心地位。

表演艺术在戏剧演出中的主要作用是，演员以全身心为工具和材料扮演角色，化身为舞台人物形象，从而体现剧作主题思想，使观众在艺术欣赏的同时获得启迪。表演艺术在宣扬真、善、美，批判假、恶、丑的艺术长河中曾经并且还将发挥极为显著的社会功能。戏剧表演的直观性使它较之其他艺术作品能产生更为有效的直接影响。以活的人在舞台上扮演活的人物、当场表演给活人观看的基本特点始终能吸引观众的兴趣。戏剧表演的时空统一性及其形象的活的魅力，大大增强了它的感染力。

**戏剧表演创作的基本流程** 表演艺术创作基本上是认识—构思—表现这样一种流程。

角色分析是戏剧演员创造角色形象过程中的第一个环节。即对参加演出角色的剧本文学性形象进行分析。剧本角色形象性格的揭示，对全剧主题、矛盾冲突及故事情节开展等起一定作用，因此，演员还应该从对全剧的认识着眼来进行角色分析。

演员对角色本身的分析有如下几项内容：①角色在剧本中所处的情境；②角色与其他角色之间的关系；③角色在全剧中的贯串行动、最高任务及行动贯串线；④角色在行动过程中的态度和行为方式，即角色的行为逻辑。

演员分析要明确以上几点并把它们加以综合、归纳，引伸出角色所具有的各种性格特征因素和由这些性格特征因素所形成的角色性格总体表现。

角色形象构思是戏剧演员创造角色过程中的第二个环节。演员对角色的文学形象作了分析，有了认识，从而就能激起对生活中类似人物的联想，或有意识地到类似的生活中去观察、体验，这样他们就能以所积累的或所猎取到的生活素材作为创作原料，在对角色认识的逻辑思维和情绪感染指导下，开展创作想象，进行角色的形象构思，从而使自己通过脑子里的表象活动“看到”未来舞台演出时自己所扮演的角色的形象。到舞台创作时，他就能把脑子里构思的形象，在自己身上创造成为观众能直接观赏到的舞台人物形象。可以把演员脑子里构思的角色形象称为“意象”或“心象”。演员对角色形象，除了要构思角色的外部造型和行为方式以外，还应该根据角色性格来构思角色自传，明确和找到角色性格形成的历史，进而能创造性地感觉到它们，并用来作为进一步进行人物造型和行为方式构思的依据。

角色的外部造型构思，不仅要构思角

色的面容、体态、穿戴打扮以及特征性习惯性的面部表情、眼神、手势、举止、动作、声音造型、习惯语调等等属于“形”的部分，还要构思角色的气质、风度、气概、神采或风貌等能体现角色神情状态和精神面貌的“神”的部分。有些角色外形近似而心理特征不同，演员主要通过构思和掌握不同角色的不同风貌、神韵和独特的节奏来创造不同的角色形象。

角色的行为方式构思，主要是演员对角色在舞台行动过程中台词与动作的处理设计，另外也必须同时结合角色的幕后生活、角色的思想线（包括内心独白、内心视象等），使之更有力地表现角色的精神生活。

演员创作力量和体现手段的安排、配置、调节，以及各种表演技法如对比、渲染、冲淡及细节描绘等的统一运用及安排，也属于角色形象构思的范畴，也需要演员加以运用和掌握。

角色形象体现是戏剧演员创造角色的第三个环节，也是最主要的一环，它涉及全部表演技巧问题，最基本的方面有：①根据自身条件和创作可能性将构思设计尽可能准确地体现在舞台上，并在体现过程中修正、丰富构思；②在舞台集体性创作演出中，一方面注意到其他艺术家创作构思对演员的制约，另一方面尽可能地利用舞台各部门创作和导演的指导，使自己的艺术体现达到完整，并保持演出整体的完整性；③在与观众的共同创造中不断精益求精，并努力保持表演艺术的新鲜感，加强艺术感染力，取得更好的剧场效果。

## 【演员】

（actor）表演者的统称。在戏剧艺术中，则指运用戏剧表演艺术把剧本的文学人物形象创造成为舞台人物形象的表演者。演员一般都具有深厚的生活基础和熟练的表演技巧。在创作风格上，一般可分本色演员和性格演员两种。但无论哪种演员，在艺术创造中都必然具有自己的创作个性和创作风貌。



《忠臣藏》中的判官（六世菊五郎饰）与师直（七世松本幸四郎饰）

演员和生活中的人一样，在自己身上都具有能体现出自己的经历、身份、教养以至某些性格特征等个性因素的气质体态；作为对生活中的人的艺术概括的戏剧人物形象，应该由演员创造出气质来。演员是否运用和如何运用自己的气质作为创作材料进行人物形象气质的创造，常常成为区别“本色演员”和“性格演员”的主要因素。

本色演员，一般是指运用本人的容貌、体态、气质以至本人的个性来创造人物形象的演员。其所创造的每一个人物形象，似乎都是那个演员自己，可又是一个个鲜明的人物性格。性格演员指能对自己从事创造的每一个角色，按人物性格进行各不相似的人物形象创造的演员。许多性格演员在形象创造中常常抑制自己，使人物形象的气质不掺杂演员自己的非人物形象的气质因素。演员所具有的各种创作上的特点相互渗透的总和，逐渐成为这个

演员的独特的创作个性。演员总是有意识或无意识地按照自己的创作个性来进行艺术创作的，因而他在众多的人物形象创造中，不管形象如何不同，都会贯串着或具有能反映自己创作个性的独特的创作风貌，即演员的创作风貌。



《杜鹃孤城落月》（欲库之场）中的秀赖（十五世市村羽左卫门饰）与淀君（五世中村歌右卫门饰）

## 【舞台情感】

（emotion onstage） 表演技巧术语。指演员根据剧中人物的需要所创造的想象的艺术情感。

舞台情感的创造离不开演员自身的生活体验，从现实生活中取得而运用到角色身上的演员自身的体验，是使表演在舞台上具有生命力的关键。演员的情绪体验，不只限于演员个人生活的直接体验，还包括演员的所见、所闻，包括演员从间接材料中所获得的想象情态的体验。

为了获得角色的真情实感，演员必须认真地分析剧本，理解角色，并善于以角色自居，设身处地地去判断角色的境遇，感受角色的内心生活，真正地在舞台上行动，从而获得角色正确的舞台形体心理自我感觉和角色应有的情感。

演员生活中的情感体验是创造舞台情感的宝贵材料，它们之间有着相互依存的关系。但舞台情感与生活中的情感仍有所不同：

①舞台情感是由“虚构”产生的，它是演员创造想象的虚构，而不是由实在的原因所激发起来的。实际生活的体验只是创作的材料，它必须按照角色的思想脉络、情感的发展进行组织和再创造，通过演员的想象虚构而产生出舞台的艺术情感。

②在生活里往往是情感控制着人，而在舞台上是演员控制情感。舞台情感是根据演员的意志创造而产生，并且根据演员的意图掌握其强度，进行监督。

③舞台情感在演出后即消失，它不会影响演员的心理、生理的变化。但在创作过程中，在创造性的舞台情感产生之时，演员会获得一种创作的快感。

④舞台情感不是自然状态的生活情感，而是经过选择，消除一切多余东西的情感，是带有美学价值的艺术情感。

演员表演力戒直接诉诸情感，而是必须在舞台上根据角色的要求合乎逻辑地、有顺序地、有机地行动，象活人一样地企求、感受、思考、判断交流，这样才能走向角色，才会产生角色应有的情感体验，从而创造出动人的舞台情感。

## 【台词处理】

（reading of words）演员根据作家在剧本中提供的人物语言，通过自己的声音、言语，在舞台上把它变成具有鲜明性格化的角色台词的创作过程。台词处理的最终目的，是塑造完整、准确的舞台人物性格形象，以推动剧情发展，表达主题思想。

台词处理的创造过程，包括演员对台


《沼津》中的重兵卫（中林雁治郎饰）与平作（十一世片冈仁左卫门饰）

词的分析、理解和表达、休现——即台词处理的内部依据和外部技巧两个方面。

分析、理解角色台词，包括对角色台词语言行动性的分析、潜台词的挖掘、内心独白的寻找和语言基调的确定，这是台词处理的内部依据。演员在处理角色台词时，要根据所扮演的各类不同角色，在声音造型上、语言表达方法上有所区别，不能雷同，这就需要演员对所扮演人物的出身、年龄、教养、经历、职业、地位、性格等等进行具体的分析，并根据不同的体裁、风格和不同的种族、民族特点来确定出角色的语言基调，以完成角色台词性格化的创造。

演员要把对台词的分析、理解和体验到的一切，鲜明地体现在舞台上，还需要掌握一定的语言、声音的外部技巧和表达的艺术手段。如重音的安排、停顿的使用、语调的变化、气息的掌握等。

只有重音安排准确，才能表达出台词的真实含意。重音并不等于重读，强调重音的方法是多种多样的，如用增强音量、控制音高、改变音色、调整音长、运用停顿、变化语言节奏等方法，还可以用特殊的声音技巧如用润腔、顿音、滑音等方法来强调重音。

演员要把台词的语意表达清楚，还必须根据语节、标点符号来划分停顿，这种停顿叫做逻辑停顿；根据人的心理状态来停顿的，称作心理停顿。

语调包含了声音色彩的明、暗、圆、扁、高、低、强、弱，语言速度节奏的抑、扬、顿、挫、快、慢、缓、急，气息状态的深、浅、虚、实、沉、稳、浮、燥各种变化。气息的控制与运用是表达人物情感非常重要的手段，因为人的喜怒哀乐等一切情感活动都在气息状态上得到反映，只有掌握了情感气息活动的规律，在处理台词时才会更好地表情达意。

重音、停顿、语调、气息都是处理台词的外部技巧手段。而重音、停顿、气息又是构成语调的重要因素。这四者是不可分割的，只有互相配合得好，才能把角色台词体现得完美。因此内、外部技巧、手段必须紧密结合起来，才能完成台词处理的整个创作过程。

## 【动作的组织与选择】

(action's coreography on stage) 表演技巧术语。动作指形体动作，是话剧演员实现舞台行动、体现角色性格的创作手


团、菊联袂演出的《劝进帐》（明治三十二年）

段之一。组织与选择指演员扮演角色时运用动作这个创作手段的技能。

动作的组织着重解决角色做什么的问题。它的根据是角色的行动目的与生活逻辑。组织动作就是为了让观众看清楚角色在做什么，为什么而做。演员在确定了角色的舞台行动线索后，就要根据行动目的，结合台词中对动作的提示，以及字里行间对动作的暗示，加上剧作家写在剧本中的动作指示，进行艺术想象，逐步琢磨锤炼成具体的舞台动作的逻辑顺序。这是演员体现角色形象的物质基础，它应该与人物的情感的线索吻合，并能在演出时激起相应的内心体验。这一创作过程一般在排演的初期阶段中完成。

动作的选择着重解决角色怎样做的问题。它的根据是角色的行为逻辑、性格逻辑。当从粗排进入细排阶段时，演员应严格按角色性格要求推敲动作的做法。可以重新设计多种方案，在导演帮助下进行选择，确定最佳方案；可以对原有动作进行修饰、去芜取精、美化和强化，使其更为符合性格色彩；也可将生活中汲取来的典型性动作用在最恰当的地方，以加强表现力与鲜明性，使角色个性突出、观众印象深刻。选择动作需要精心设计，反复锤炼，达到掌握自如的程度，使观众看来好像自然流露。选择定的动作又被组织进动作的逻辑顺序之中。

动作的组织与选择两个方面是互相联系、在创作过程中有时难分先后的重要创作环节。可以事先造型设计，在排演中通过实践检验而确定最佳表现方式；也可以先从行动目的出发，在排演中即兴适应、自然流露，事后再予整理选择，修饰美化。经循环往复后达到内外统一，动作与性格逻辑一致的目标。但在理论上，常可见到有“从内到外”、“从外到内”之争。前者主要追求情感表达的生动性，因为他们看到一些演员表演中有“设计的痕迹”；后者主要追求动作刻画的准确性，因为他们看到另一些演员表演时缺乏个性化，表现力贫弱。但是中外古今优秀演员则不论其主张如何，在实践中总是力求达到生动性与准确性的统一。

## 【潜台词和内心独白】

戏剧术语。潜台词是潜藏在台词下面的人物的思想、愿望和目的，是台词的真实含意。斯坦尼斯拉夫斯基说，潜台词“是角色的并不明显的，但在内心感觉得到的‘人的精神生活，它在台词字句底下不断地流动着，随时都给予台词以根据，赋予台词以生命。潜台词……就是使我们说出角色台词的那个东西。”潜台词存在于一切台词之中。一句简单的话就可能有多种潜在意思，即所谓“弦外之音”、“言外之意”。当人物采取直接的方式表达思想感情时，他的台词与潜台词是一致的。当人物采取曲折的方式表达思想感情时，他的话中就有了“弦外之音”、“言外之意”。

潜台词和语言行动紧密相关，它是为影响对手而存在的。潜台词影响对手时，常常伴随着内心形象的画面视象。如向对手讲述北方的严寒或南方的酷热，它能使对手不仅听到语言的潜在意思，而且还在内心里看到某些被渲染的景象。这些潜台词和同时出现的景象，被斯坦尼斯拉夫斯基称之为“插画式的潜台词”。斯坦尼斯拉夫斯基说“在行动领域中称为贯串行动的东西，在语言领域中我们称为潜台词”。演员应充分运用语言技巧，使对手和观众都能清楚地感受到台词中的“言外之意”。斯坦尼斯拉夫斯基说“作家创造台词，演

员创造潜台词”。

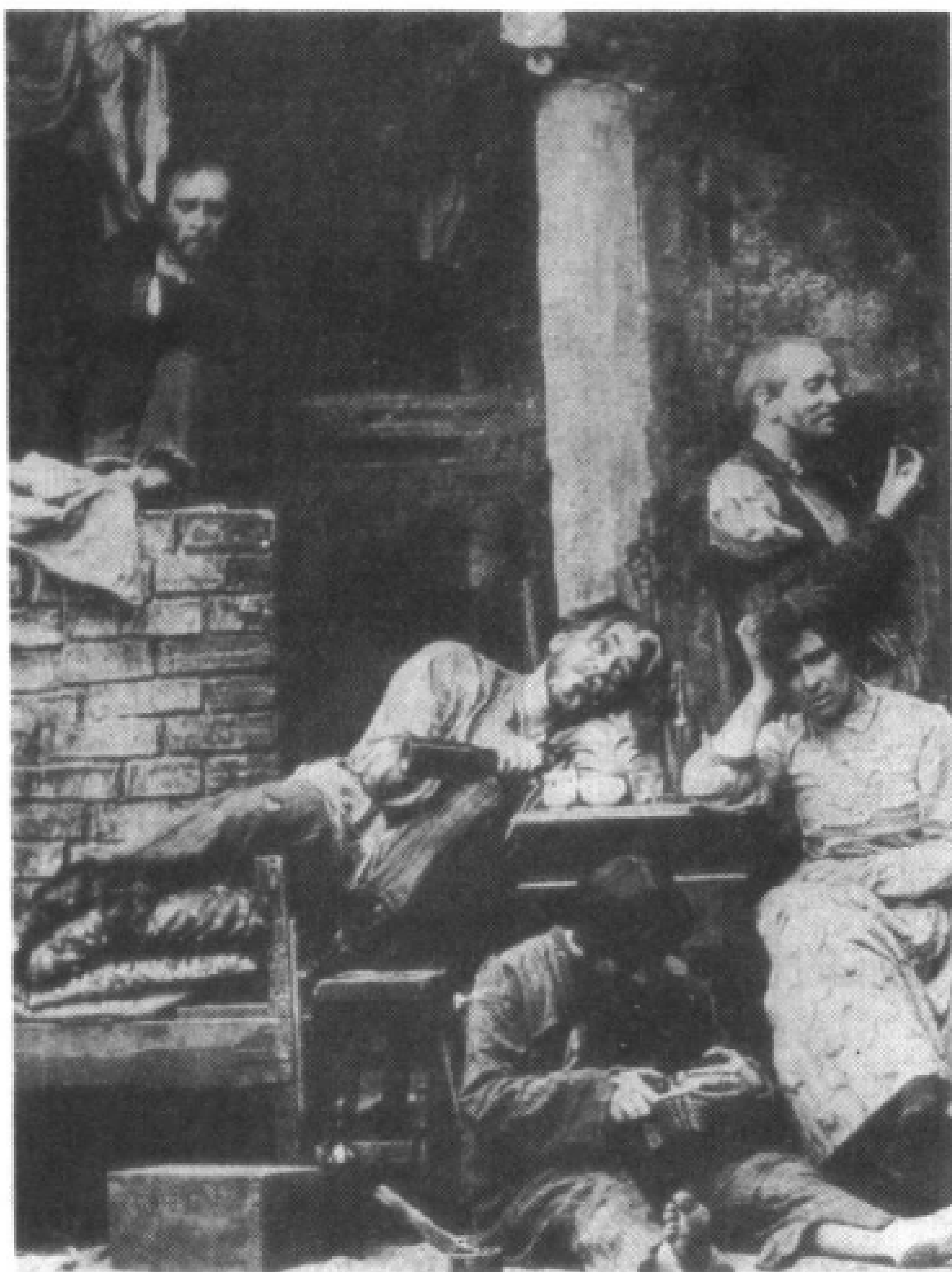
内心独白则是规定情境中人物行动过程的思想活动。演员运用“内心独白”规范人物的思考，并组织成不断的线。不论在说出台词时，或停顿时，还是在倾听对手台词时，都在自己内心里即兴地产生出无声的内部语言，这种内部语言具有片断的不完整的性质，有时是一个短的词组，有时甚至是一个词、一个问号或感叹号，并非必须有完整的语句形式，并且要防止事先写好大段独白，在表演时无声地背诵，而应当即兴创造，相对固定，在演出中生动灵活地再现这些思考判断过程。

人的思想活动虽然是在内心进行，但却能从外部的各方面反映出来。演员在进行创造时，要积极寻找各种外部表现手段和机会把体验到的内心独白鲜明地体现出来，使人物的内心生活充分地展示在观众面前。

潜台词与内心独白都是人物行动于规定情境中的内心活动。前者属于心理行动范畴，是必须作用于对手的；后者是人物接受客观刺激时的感受、判断和决定的思考过程。两者相辅相成而构成人物的内在精神生活。这些内容作家都没有在台词中直接写出来，因而它是演员进行创造的重要课题。

## 【舞台想象】

（enacting imagnation）表演技巧术语。指演员塑造人物形象时的创造性想象。舞台想象是行动性的想象。演员要把剧本的虚构变成舞台形象，必须依靠想象，将角色的过去与未来以及角色在剧中的行动线索，角色在幕前、幕后、幕间的行为，角色的思想感情、性格特征、外貌、步态、神情、习惯等进行系统完整的构思，使人物活跃在想象之中。斯坦尼斯拉夫斯基在《演员自我修养》中论“想象”时提出，



《底层》剧照　（苏联，M. 高尔基著）

用有魔力的“假使”为手段，把演员引进想象的领域。“假使”与“规定情境”是作者的虚构，演员的任务就是把它变成艺术的“舞台真事”。“假使”能诱导想象，使其活跃起来。舞台想象中常包含着幻想、甚至空想的内容，但一切想象基本上都是从生活出发的，想象的基础是自己经历过的知觉形象的记忆，在此基础上在头脑中经过联想创造出一种新的形象来。演员在想象中用内心的视觉看到与剧本情境及角色生活相应的视觉形象的能力，称“内心视象”，用这种技巧编制成象影片一样不断的内心视象线能激起相应的情绪体验。要使表演有机生动，舞台想象必须依据生活逻辑，也要合乎舞台艺术的逻辑顺序，沿着剧情发展和人物行动线的轨道进行，并在舞台上与对手的相互影响过程中有机创造。

## 【舞台交流与适应】

表演技巧术语。指在舞台上演员与演员之间真实地相互影响。

苏联戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基认为：舞台行动是依据人的生活法则，而不是按照程式化剧场规则进行的。人在有机交流过程中一般包括几个步骤：首先是注意对手，随之是感受客观环境与活对手的刺激。在感受的过程中同时就产生了思考判断，并对对象有鲜明的态度，然后才产生行动的欲望和适应，进行反行动。这是自然而然进行着的交流适应过程。

演员表演时，他对舞台上的一切都事先知道，要象生活中那样真实地感受、判断、交流和适应，就完全要靠演员的心理技术，要靠演员丰富的想象和相应的舞台体验才能创作出来。

语言是有力的交流工具，是给予对手刺激的有力手段。演员研究角色台词的时候，必须寻找产生这些思想的话语的原因。角色的语言，首先是对于外来刺激感受的思想反映，在舞台上说话的时候要注意对手，不断对对手进行判断，检查行动的效果。交流时，传达和接受的过程，显然是互相交替着的，就是说当我一个人在说话、你在听的时候，我就已经感觉到你心里的活动了。唯有密切注意对手的反应，细致地揣摩对手的心灵，才可能为自己的行动适应获得有力的依据。

舞台交流适应的手段除了舞台语言之外，最主要的手段是眼睛。眼睛是心灵的镜子，演员必须在心里累积丰富角色的想象生活，必须善于用眼睛传达出角色的思想感情，并借此与对手产生交流，创造角色的精神生活。

斯坦尼斯拉夫斯基还对舞台上有机沉默的交流给以特别的注意，他指出这种无形的交流就好象水下面的潜流一样，在话语下面和沉默之中不断地流动着，在对手之间形成一种看不见的，但是强有力的内在联系，这就是由思想情感、想象、情境所组织起来交织在一起的那股潜流，这是表演技术中最难掌握的心理技巧。

演员在每一次演出中都应当把这一交流适应过程重现出来。

舞台交流的形式除了和对手和舞台客观环境交流以外，还有自我交流和想象的对象交流以及和观众的交流。

## 【即兴表演】

（improvisation）指没有写好的剧本、台词，也不经排练就向观众演出的一种戏剧表演。从希腊、罗马时代就在民间开始产生并流传。至17世纪时，形成意大利即兴喜剧，逐渐兴盛起来，成为一个剧种，深为当时民众喜爱，对戏剧的发展产生过深远影响。即兴喜剧的特征，第一是表演者除青年男女主角外，都戴假面具上台，故又称“假面喜剧”；第二是采用“幕表制”，即有一个故事梗概，安排人物上下场。演员可按自己所扮人物，结合当时社会形势即兴进行表演，随口编念台词；第三是角色有定型。这种戏剧是有传统程式的，故事一般有固定的行动和主题，对话也有传统套子，演员只是根据实际情况变换方式而已。

即兴表演还是一种训练演员技巧的方法，曾被广泛采用。西方戏剧学校设有专门的即兴表演课。在苏联、东欧各国戏剧表演教学中也贯彻类似的教学法。在表演训练的“小品”练习中，用的也是即兴表演的方法。

即兴表演在西方某些先锋派戏剧演出

中颇受重视，从20世纪20～30年代的阿尔托到当代美国的生活剧院，都强调演员的即兴创作。实际上在戏剧演出中，任何扮演主要角色的演员，每次演出都会有不同程度、不同量的即兴表演要素在起作用，处理得当，会使角色更加生动、丰满。但是不能离开角色去随意发挥。



《万尼亚舅舅》剧照 （俄国，A.П. 契诃夫著）

## 【角色】

（character） 戏剧专用名词。也称“脚色”。兼指剧中人物及由演员扮演的舞台人物形象。

最早的古希腊戏剧是从一个演员扮演一个角色与合唱队对答开始的。后逐渐增至3个演员扮演较多角色。随着演剧艺术的发展，剧作中的人物按剧作家的需要而随意安排，角色就分成了主角、次要角色和群众角色。

戏剧中的主角，也称主要角色，在悲剧和正剧中大都是被歌颂的英雄角色或正面角色。在喜剧中，主角绝大部分是一些滑稽可笑的喜剧人物，有正面的，也有反面的，尤其是在讽刺喜剧中往往成为嘲讽批判对象。

戏剧中的反面角色是指一些坏人或某种黑暗势力的代表。反面角色不同于丑角，它是戏剧表现社会冲突而不可缺少的、英雄人物或正面人物的对立面。

戏剧中的群众角色和各种正、反、中间性的配角，都是戏剧演出的重要组成部分，对揭示主题思想起重要作用。

在意大利即兴喜剧等戏剧中，曾存在过一种定型角色。另有一种某一特征特别突出而致形体畸形或心理、行为有特殊表现的角色，称为性格化角色。

## 【角色性格创造】

（ethos creation） 表演艺术术语。指演员扮演各种不同性格的剧中人物时，“化身”为角色的表演创造过程。

演员依据剧本提供的人物性格，进行二度创造，凭性格化的能力，运用内外部技巧，塑造出性格鲜明、准确生动的角色形象，体现剧作的思想内容。演员扮演角



1908年K.C. 斯坦尼斯拉夫斯基演出的《樱桃园》剧照

色的主要任务就是创造鲜明的角色性格形象。

演员创造角色性格有如下规律性：

①演员体现角色性格必须通过舞台行动过程。人物性格在戏剧中只能通过行动（包括语言）表现出来，演员创造角色性格的过程也就是创造舞台行动的过程。而人物性格就表现在人物的态度和习惯了的行为方式之中，演员一般把它称作“人物的行为逻辑”，也即性格逻辑。演员必须按性格逻辑处理台词、选择动作。

②演员体现角色性格必须使性格与环境相统一。演员在接到剧本后，要悉心分析剧中人物所处的时代、历史、社会背景，并掌握剧中情境与人物行为的关系。戏剧情节是人物性格的历史，角色性格是随着剧情发展而在舞台上逐步展示的。演员体现角色性格就必须使人物的行动按情节发展贯串成线，即有严格的合情合理的逻辑顺序，也能符合背景的时代特征与社会特征，做到真实可信。

③演员体现角色性格必须将性格特征进行分解刻画、综合掌握。演员要完整地掌握性格，必须把性格特征与个别场面联系起来，对性格的各个方面进行有重点的刻画，并且结合人物的气质、能力等其他个性特征和身份、习惯、职业特征等方面综合创造，才能最后在全剧演出中造成整体形象。在分解和综合时，要注意突出角色的主要性格特征，并以此为核心联系其他特征进行综合创造。主要性格特征就是角色的形象核心，如《吝啬鬼》中的阿巴公的形象核心就是“吝啬鬼”，但从角色的行为逻辑中还可看到敏感多疑、好色、残忍、奸诈等性格特征。

④演员体现角色性格必须追求心理特征与外貌特征的多样统一。中国演员一向注重形神兼备，在形象设计、刻画方面力求外貌、声调、表情动作等与性格的心理方面和谐统一，从形中透出神来，达到形神高度统一的境地。当然，在形形色色的角色中，有不少角色在性格的心理方面与外貌方面并不一致，如《巴黎圣母院》中的卡西摩多，外形丑而内心美，《麦克白》中的麦克白夫人，内心丑而外形美。演员扮演这类角色时，更要精心创造，体现出多样统一的完整性格形象来。

⑤演员体现角色性格还必须利用性格的对比作用。如勇敢与懦弱、勤劳与懒惰、聪明与愚蠢、善良与残忍等，都能造成对比效果。世界各国多数戏剧家都重视性格的对比法。演员体现角色性格时，要充分利用同台对手在性格色彩上与自己扮演的角色之间的区别与对立，造成相互衬映，更易取得鲜明的舞台效果。

⑥演员创造的角色性格必须依靠观众的参与创造才能最后完成。只有得到广大观众承认的角色性格形象才是成功的。演员创造的角色性格形象必须具有相当强的逻辑说服力和艺术感染力，必须当场征服观众。因此，演员在当众演出时，要及时根据剧场中观众的反应调整自己的表演节奏。在每次演出中，都要重新创造出活的角色形象。

## 【角色的远景和演员的远景】

斯坦尼斯拉夫斯基体系中有关演员表演力量配置和角色贯串行动等问题的学说。它关系到演员在创造角色过程中如何操纵自己、把握角色的一个重要方法论问题。

角色的远景主要指演员在创造角色时，对剧中人物形象在剧中完整行动的路径、境遇、归宿所作的创造性想象构思，也可以说是演员为自己创造的角色

所绘制的一幅蓝图。"演员没有远景就象行人没有路一样"。为此，必须制定以行动总谱为中轴的完整形象"设计图"——角色的远景图，以便在连贯的、形成惯性运动的表演中做到准确适度地支配精力、操纵情感、调配色彩、节制张弛。

角色的远景网络复杂，大致包含：①角色（人物）的过去、现在、未来的追求与意向；②角色在场上、场下、幕前、幕后、活跃时刻与沉默之中的广阔生活阅历与细致的内心生活、情感体验；③角色在发展变化着的规定情境中、在总的矛盾冲突和事件情节里由点及面、承前启后、互为呼应、首尾贯通的贯串行动；④角色在连续不断的行动中所产生的丰富的内心独白、潜台词和不断涌现的具体而生动的视觉形象；⑤一切发展变化、曲折迂回、起伏跌宕；⑥角色在全剧中为之追求奋斗的最终目标等等。

演员的远景主要指演员在创造中"有计划地分配自己的力量、表现手段和色彩"。其具体含义是：在全剧演出中，演员应根据创作任务的工作总量，心怀全局、瞻前顾后地有计划、按比例地考虑精力的支配，包括感受的负荷量、动情程度及动情的极限点、体力的承受性能及总消耗量等等，做到留有余地、运用自如。又如在整个角色创造中对于舞台技巧、技能的运用，包括语言处理、声调选择、发声、呼吸及形体动作表现力、色彩调配、力的张弛等诸多方面，都应有通盘的考虑和配置调节，从而避免"力不从心"，做到"要把戏演足，而不要把戏演尽"。

"在把握整体这一条件下对各个部分作慎重而和谐的对比和配置"的原则，是关于演员远景问题的基本原理。

## 【规定情境】

戏剧表演、导演术语。指作家在剧本中为人物活动所规定的具体环境和实际情况以及艺术家们在二度创作中对剧本和演出所作的大量内容补充。这一术语由斯坦尼斯拉夫斯基首先提出。他在《演员自我修养》中解释了"规定情境"的涵义。规定情境有外部的和内部的两个方面。外部的情境就是剧本的事实、事件，也就是剧本的情节、格调，剧中生活的外部结构和基础。这是演员创作所必须依据的一切客观条件的概括，也是形成人物性格的各种外因的根据。内部情境是指内在的人的精神生活情境，包括人的生活目标、意向、欲望、资质、思想、情绪、情感特质、动机以及对待事物的态度等等，它包含了角色精神生活和心理状态的所有内容。内部规定情境是演员创作所要依据的一切主观条件的概括，也是展示人物性格的各种内因的根据。外部情境与内部情境之间往往有着直接的、内在的联系，不可能把它们分割开来。

演员在创造角色的过程中，必先分析全剧及其规定情境：人物所处的环境、情况、人物关系、人物的精神生活和心理状态（如生活目标、意向、欲望、动机、思想、情感等）。根据演员本人的生活经验，在想象中站到剧中人物的地位上，假设出人物"此时"、"此地"所处的具体境况和特殊遭遇，以激发人物应有的自我感觉，来合理安排人物的行动和生活，充实和深化剧本的规定情境，从而进入良好的创作境界。

## 【话剧演员技巧训练】

（drama – actor's training）为培养和发

展演员应具备的内部和外部创作素质，帮助演员掌握创造舞台人物形象（角色）的内部和外部技巧和创作方法所进行的训练。斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系创立之前，演员的技巧训练通常是以外部技巧和表现方法的训练为主，如训练朗诵、台词、表情和形体技巧等，或者直接通过剧本的排练教授学员如何按照某个角色的传统演法去扮演。此外，也有以哑剧或即兴表演的方法进行训练的。斯坦尼斯拉夫斯基在前人表演艺术经验的基础上，总结出了演员创作所必需的内部和外部自我感觉的诸元素和训练方法（即内部心理技术和外部体现技术的训练）及创造舞台人物形象的方法，逐渐形成了具有明确、坚实的理论基础，充实、完整的教学内容和系统性较强的演员技巧训练方法。它给全世界的演员技巧训练带来了巨大的变革和深远的影响。

当代世界各国的演员技巧训练由于训练的指导思想不同而形成了多种多样的训练方法。除斯坦尼斯拉夫斯基体系教学法外，还有梅耶荷德的有机造型术（亦译为生物机能学）训练法、瓦赫坦戈夫的综合训练法、美国薇俄拉·斯泼玲的即兴戏剧表演训练法、格罗托夫斯基的排除法训练法等。而世界各国的演员技巧训练又是在相互影响下不断发展的，例如中国的话剧演员技巧训练就吸取了斯坦尼斯拉夫斯基的训练方法和欧美戏剧教学中的一些训练方法，而欧美目前的训练中则吸取了中国的京剧、日本的能剧和印度的卡塔卡利的演技训练，甚至吸取了瑜珈术的训练。




《演员自我修养》书影　叔懋译（姜椿芳）

演员技巧训练的目的是使学员经过学习和锻炼，能够掌握完成创作任务，即创造出真实、准确、鲜明、生动的舞台人物形象的方法。为此，首先要培养演员内外部创作素质。作为一个演员应该具有敏锐的观察力，深刻的分析、理解力，持续而稳定的注意力，丰富而活跃的想象力，准确、鲜明的判断力，灵敏、即兴的适应力以及真挚的感受力和生动的模仿力。同时还应具有信念与真实感、节奏感、形象感和体裁感。这些素质的培养与发展是贯串在整个训练过程之中的。但是训练开始时，一般都着重于从培养与发展演员的基本创作素质入手，经常运用各种类型的游戏、即兴练习、哑剧技巧、假面练习、动物模拟、人物模拟、人物形象小品和表演小品等方式来进行训练。与此相结合的是进行形体基本素质与呼吸发声、吐字、正音以及语言基本技巧的训练。

语言、发声是戏剧演员从事舞台表演专业活动的重要工具。舞台上的语言、发声不同于生活中的语言、发声，其训练要求清晰响亮具有传送力，使观众听清台词；还需要音质悦耳动听富有感染力，既能给人以美的享受，又善于吸引观众产生感情上的共鸣。要学会语气、语调处理，掌握台词的节奏和语言发声造型的性格化技巧。此外，演员的发声器官须通过锻炼达到经久不疲，保持健康和活力，以胜任繁重的演出活动。训练的内容大致有发声姿态、呼吸方法、元音发声、音素过渡、咬字肌力、共鸣位置、扩展音域、声区连

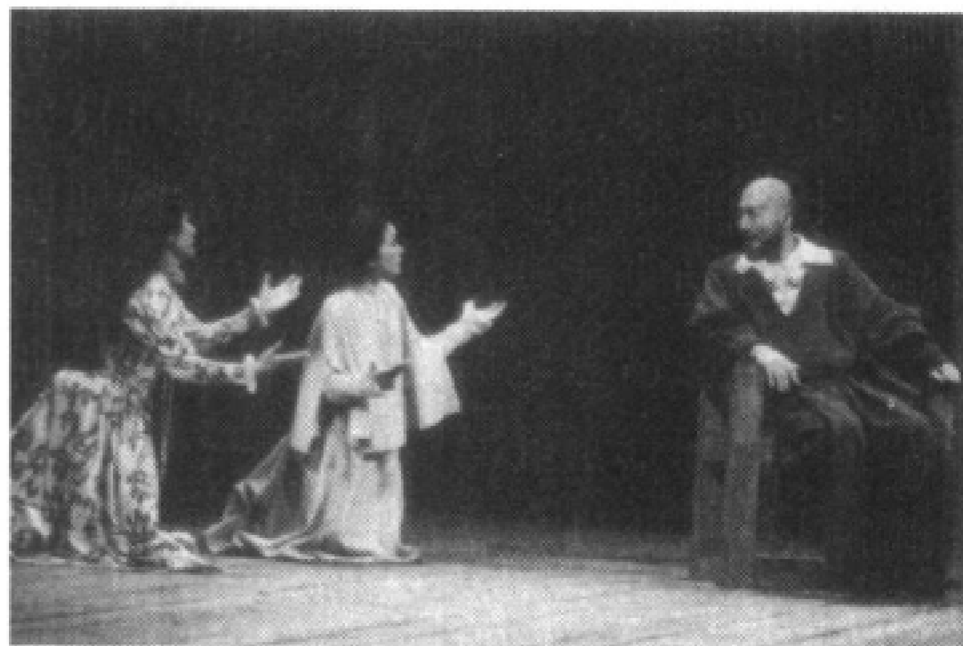
结、音量力度、声音造型等。除了直接使用说的方法练习以外还广泛利用一些歌唱练声的方法，按照音阶音程拉长字音练习发声。

演员的形体也是塑造人物形象的工具。培养演员必须训练其形体，使其能艺术地再现人物的体态仪表、举止风度，进而准确地表达出人物的思想感情，创造出性格鲜明的艺术形象。训练一般从话剧表演对形体动作的要求出发，既要基本接近生活状态，又要区别于生活而具有舞台感，受到舞台的制约；既要有造型感，富有表现力，又不能有固定的程式，因而必须是具体的、鲜明的。为此，演员的形体必须松弛灵活，协调自如，动作轮廓明晰，抑扬顿挫有致，感应机敏，可塑性强，既能传情又能达意，并且善于捕捉和模拟各种人物的外部特征，以适应扮演不同年龄、职业、性格的人物以及同一人物在不同时期性格上演变的需要。训练一般从芭蕾、现代舞、民族民间舞蹈、体操、剑术、戏曲中选择和借鉴一些训练内容，根据各自情况而各有所侧重和强调。

学习创造完整的舞台人物形象的方法，是演员技巧训练的最后阶段。一般采用独幕剧和多幕剧的排练，并在排练过程中讲授必要的创作方法。在这一阶段，学员要系统地学习分析剧本和角色的方法，学习如何进行角色的处理构思，并通过舞台行动体现在舞台上。

完整的舞台人物形象的创造，最终是在与舞台美术设计和舞台各部门的工作人员的合作下，在观众面前完成的。因此，学习与舞美设计和舞台各部门的合作，学会从观众的意见中不断改进自己的创作，也是演员技巧训练中不可忽视的内容。

中国话剧演员的技巧训练有其自己的特点，它学习与借鉴斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系和国外其他演员技巧训练的方法，总结与吸收中国话剧表演艺术的实践经验和中国传统戏曲表演艺术的美学观、演技以及戏曲演员训练方法中之精华，逐渐形成把思想、生活、技巧紧密结合在一起的演员技巧训练法。国外强调从松弛入手，在训练体制上比较注意表演、声音、形体三位一体或表演、形体二位一体的综合训练。



《请君入瓮》剧照　北京人民艺术剧院演出

## 【人物观察与摹拟】

(observation and imitation of character) 训练话剧演员基本技巧的方法。即让演员对生活中的各种人物进行观察并运用自己的身心将其模仿、再现出来。

人物观察要求演员观察人物；观察人与人之间的关系；观察环境对人的行为所产生的影响；观察不同性格的人的心理逻辑与外在表现特征；观察一切与人有关的事与物。而人物摹拟则是演员所应独具的一种模仿能力：把他所看到的人物逼真传神地摹拟出来。

演员在对生活中民观察到的人物进行摹拟时，一般先从摹拟人物的外部特征开始，进而揣摸、理解其内心状态。表演时不单纯地模仿人物的动作姿势，声容笑貌，还必须更深入地体验其内在的思想情

感，以形传神，最后达到神形兼备的创作境地。

演员平时必须对各种人物的生活素材随时随地进行观察、积累；同时，还应当有能力把积累起来的人物观察、记忆资料加以选择处理，创造出符合剧中要求的鲜明的人物形象并体现在观众面前。人物观察与摹拟不仅是演员创作方法的训练，也是演员艺术修养的培养。演员只有积蓄了相当丰富的生活资料，想象力才能活跃，人物构思才能丰富、具体，也才能更好地完成创造栩栩如生的舞台人物形象的任务。

## 【动物摹拟】

（animal－like mimicry）表演技巧训练的一种形式。动物摹拟在表演教学中至今仍是一种重要的训练方法。目的是为了培养学生的观察能力、想象能力、造型能力和性格化能力。

①训练时，严格要求学生以描摹对象为主，培养学生捕捉形象的能力。

②不停留在外部的描摹上，必须由外到内，由表及里抓住动物的内部感觉，揣摩其内心欲望，使动物的行动达到内外统一。

③逐步要求摹拟练习的情节性、技巧性、趣味性和“拟人化”，也可构思双人和集体的练习或寓言小品。

## 【体验派】

（experimentalism）戏剧表演艺术学派之一。代表人物有英国演员H. 欧文、意大利演员萨尔维尼、苏联斯坦尼斯拉夫斯基等。19世纪80年代亨利·欧文与法国演员哥格兰有过一场著名的论争，萨尔维尼支持亨利·欧文，主张演员应主动地感受角色的情绪，而不应只冷静地表现。亨利·欧文反对演员只对别人的感情进行观察，主张把自己的情感化成艺术的一部分。他认为演员应该把人物的感染力量与艺术手段的运用结合起来，他称此为演员的“双重意识”。萨尔维尼认为演员的特殊标志是感受的能力，演员要听命于自己的感受。演员表演时，不仅要一遍两遍地感受到角色的情绪，“而且他必须在每次演这个角色时（不管是演一次或一千次），都或多或少地感受到这种情绪”。他提出“双重生活”论，也认为“演员必须有百事无动于衷的本领，只是在一定的限度之内，一面勤于感受，一面象骑师驾驭烈马似地引导和控制自己的感受，以使观众也有所感受”。斯坦尼斯拉夫斯基继承并发展了他们的观点，结合俄罗斯现实主义表演传统创立了自己的体系，自称“体验派”，以与法国哥格兰为代表的“表现派”相区别。他的“体验艺术”的特征是演员“通过有意识的心理技术达到天性的下意识的创作”。他要求演员“在舞台上，在角色的生活环境中，和角色完全一样正确地、合乎逻辑地、有顺序地、象活生生的人那样地去思想、希望、企求和动作”。他称此为体验角色。

## 【表现派】

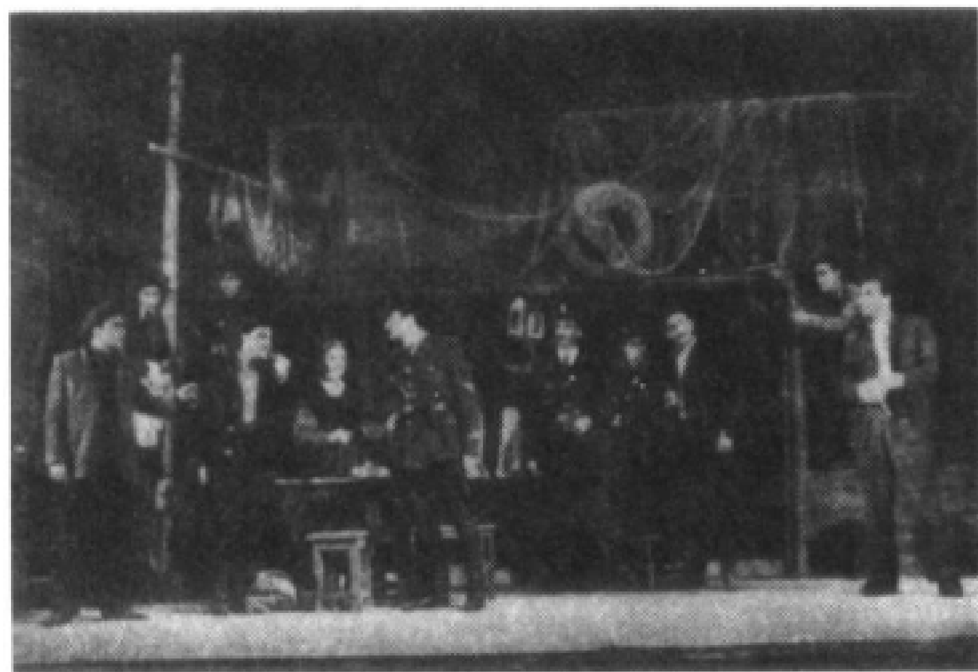
戏剧表演艺术学派之一。18世纪法国启蒙主义哲学家狄德罗在《关于演员的是非谈》一文中，谈到演员表演时，主张刻苦钻研人物性格，创造“理想典范”，在每次公演时，演员应准确地象一面镜子那样把这典范形象真实地重现在舞台上。他反对演员只凭天赋和敏感，主张冷静和判断力，依靠对四周物质世

界与精神世界的现象进行勤勉的观察，并用心模仿自然。19世纪法国演员哥格兰继承并发展了狄德罗的观点，在《演员的双重人格》一文中提出了“两个自我”论，认为第一自我的演员始终冷静地随心所欲地控制着自己的创造物第二自我，不论角色应如何激动，演员“在竭尽全力，异常逼真地表现情感的同时，应当始终保持冷静，不为所动”，不能让角色“拐跑”。他认为第一自我是扮演者，是灵魂；第二自我是工具，是声音和肉体。因此他主张演员要把工具锻炼得象雕塑家手里的一堆柔软的粘土，可以让扮演者随心所欲地捏成各种形状。他非常强调演员创造人物性格，要求演员反复钻研剧本，要清楚地理解角色并“看到它的应有形状”，然后依据这个形象构思去进行塑造，不仅外形相似，还要能象角色那样“走路、谈话、倾听”，用属于角色的“那种脑筋来思想”。他的名言是：“艺术不是‘合一’，而是‘表现’！”因而被称为“表现派”。

# 六、外国戏剧

## 【阿尔巴尼亚戏剧】

（Albanian Drama） 源于古代巴尔干半岛伊里亚人的文化生活，至19世纪下半叶才得以形成和发展。由于阿尔巴尼亚长期受外国统治，迟迟没有形成自己民族的戏剧。但国外阿尔巴尼亚侨民戏剧比国内戏剧形成要早一些。初期的剧本多用外文创作。侨居意大利的浪漫派诗人J. de拉达（1814～1903）用意大利文创作了《努米德人》、《索福尼斯巴》两部悲剧。他是阿尔巴尼亚戏剧的开拓者。阿尔巴尼亚民族复兴运动领袖、散文作家S. 弗拉舍里（1850～1904）创作的爱国主义剧本《誓言》（1875），发表后在伊斯坦布尔上演，引起了强烈反响。1911年此剧由土耳其文译成阿文，先后在阿尔巴尼亚各大城市以及罗马尼亚、美国等侨民区上演。第一部



《渔人之家》剧照

阿文剧木《爱米拉》的作者是A. 山托尔（1819～1894）。剧本描写了阿尔巴尼亚农村的生活和风情。山托尔还写了诗体悲剧《耶洛波阿姆》等。



《我们的土地》剧照

20世纪初阿尔巴尼亚戏剧有较大的发展，出现了一批思想性和艺术性较高的剧作，如N. 德维纳的《祖国爱》（1909）、M. 杜契的《命运》和《诚实》、M. 格拉梅诺（1872～1931）的《诅咒阿语》等。A. Z. 恰佑比（1866～1930）是这一时期最有成就的剧作家，也是批判现实主义戏剧的代表人物。他的诗体讽刺喜剧《十四岁的新郎》（1902）、政治讽刺喜剧《死后》（1937）等，在开拓讽刺喜剧体裁方面做出了贡献。

1912年阿尔巴尼亚结束了奥斯曼帝国的统治，宣布独立。这时期比较著名的剧作有：斯库台波哥丹剧社社长兼导演Z. M. 哈拉比的《奥索·库卡》（1921）、《保卫国旗》（1922）、《斯库台大公穆斯塔法》（1923）、《台佩莱纳的阿里帕》

(1924)，剧作家和社会活动家 H. 斯特米尔（1895～1953?）的迪布拉三部曲《苦难的迪布拉女人》(1923)、《幸福的朝霞》(1924）和《爱情与忠贞》。此外，这一时期还翻译了大批世界名著，如莎士比亚、莫里哀、席勒等人的剧本。戏剧活动家 H. 莫希（1885～1933）和他主持的斯库台业余剧社在阿尔巴尼亚戏剧史上占有一定地位。

1939 年，在反法西斯民族解放战争中诞生了新的革命戏剧。如 A. 巴努希的剧本《消灭法西斯，自由属于人民》和 S. 瓦恰里、H. 莎拉库合编的剧本《五一》等。

1945 年 5 月，成立了游击队中央剧团，即阿尔巴尼亚第一所国立剧院。

阿尔巴尼亚解放后，1945 年和 1959 年分别创办了阿尔巴尼亚历史上第一所戏剧学校和"阿·莫伊希"戏剧学院。1945 年以中央剧团为基础成立了地拉那人民剧院，以后又成立了斯库台米杰尼剧院（1949）、都拉斯莫伊希剧院（1953）等。著名的剧作家有 K. 亚科瓦（1916～　），他的代表作《我们的土地》反映了阿尔巴尼亚土地改革时期的阶级斗争。剧作家、演员、导演 B. 列沃涅（1922～1968）擅长喜剧。他的代表作讽刺喜剧《宪兵队长》描写德意法西斯占领期间宪兵队长为虎作伥、镇压人民的故事。他的剧本《创伤可以作证》(1951)、《隆重的婚礼》(1955)、《风暴中的旗帜》（1967）等也颇有声誉。S. 皮塔尔卡是阿尔巴尼亚著名演员、剧作家，著有剧本《渔人之家》、《斯坎德培》等。《渔人之家》描写阿尔巴尼亚人民反法西斯的故事，获国家奖金，60 年代初曾在中国许多省市演出。

## 【阿富汗戏剧】

（Afghan Drama）19 世纪以来，在 3 次抗英战争中，阿富汗以英雄事迹、勇敢无畏的斗争故事为题材的民间诗歌及口头文学作品大量涌现，这些诗歌与对唱成为戏剧的雏型。印度等国的戏剧与电影的出现，从另一个侧面影响了阿富汗的作家，使他们开始尝试戏剧文学创作。大约从 20 世纪 20 年代起正式出现剧本。

1919 年阿曼努拉国王继位后，政治气氛比较自由，作家创作的剧本能够在公开场合演出，因而先后有一些剧本问世。但其内容情节往往与当时流行的小说和故事近似，有些剧作就是作家根据自己的小说改编的，如著名作家与历史学家哈比比（1909～?）于 20 世纪 30 年代初创作的《新婚之夜》一剧，就是从他的同名小说改编而来，剧本描写在抗英战争初期，一对新婚夫妇双双将自己年轻的生命献给了祖国独立的事业。剧本的语言比小说原著朴素动人，剧中还插进了民间短体诗歌，由剧中人以其原有的曲调吟咏、对唱。剧中人物的对白间杂对唱，使剧作富有民间曲艺的色彩。这一时期，还出现了一些支持改良运动、反对封建宗教势力的剧作，但遭到宗教上层和封建贵族的强烈反对。

1933 年查希尔国王继位后，在封建宗教势力与具有先进思想的知识分子之间采取调和与妥协的政策，给予文学创作以较大的自由。因此，自 20 世纪中期以后，又相继出现了一批反抗封建压迫、歌颂男女爱情和反对包办婚姻的作品。但总的来说，对剧的发展多半还只是停留在剧本的创作上，由于受到种种条件的限制，又缺少专业戏剧团体，因此公开演出很少。50

后代末至60年代初，大学生剧团曾公开演出过一些追求爱情自由的话剧，但影响不大。

在现代阿富汗知名作家中，帕日瓦克（1904～）的戏剧作品《会说话的卢比》，内容主要是反对封建剥削及高利贷；贝纳沃（1917～1985）创作的剧本《忙于何事?》揭露某些政府官员的腐败堕落；穆罕默德·丁·日瓦克（1918～）的《蔗糖》描写一个佃农的故事；阿曼努拉·西拉卜（1935～1976）的《茅屋寒士》、《社会蛆虫》、《遗产》等，表现了不满社会现实、主张平等自由的进步思想。

## 【阿根廷戏剧】

（Argentine Drama）18世纪初在教堂和修道院里有庆祝节日的西班牙圣礼剧演出。到18世纪中，布宜诺斯艾利斯市建立了永久性的剧场。1789年，演出了J.拉瓦尔登（1754～1810）的3幕悲剧《西罗波》，这是第一部阿根廷出生的作家以阿根廷历史为题材所写的戏剧。

19世纪初，独立革命胜利以后，阿根廷剧场的节目主要为欧洲剧作家的古典戏剧。

阿根廷的民族戏剧19世纪末产生于马戏团。1886年，著名的马戏团演员兼剧作家J.波德斯塔（1858～1935）演出了哑剧《胡安·莫雷拉》，后来发展成为两幕悲剧，其主要人物是传说中的一个劫富济贫的草原加乌乔英雄，于是加乌乔戏剧从马戏团进了剧场，吸引了各个阶层的观众，形成为一股民族戏剧的潮流。

加乌乔戏剧的承要剧作家为马尔蒂尼亚诺·莱吉萨蒙（1858～1935）和奥罗斯曼·莫拉托里亚（1859～1898）。前者的《卡兰德里亚》和后者的《胡安·索尔达奥》都曾轰动一时。

观众对民族戏剧要求的逐步提高，促使剧作家和导演走向两个极端。一种是使戏剧倾向于重复日常生活景象的自然主义，另一种是讲究结构的奇巧和场面的华丽，倾向于情节戏剧。但是乌拉圭出生的剧作家F.桑切斯（1875～1910）使传统的加乌乔戏获得了现实的和时代的意义。他的戏剧反映了这个历史时期新旧两代人的冲突以及迅速发展中的大城市里的种种问题。他的《我的博士儿子》和《外国姑娘》在阿根延连续演出近10年。其追随者有G. de拉费雷雷（1867～1913）和罗培尔托·帕伊罗等人。

1910年以后，阿根廷政府制订了支持戏剧发展的法令，滑稽剧在全国各地风行一时。20年代以后，严肃戏剧由于阿尔曼多·迪斯塞波洛（1887～1971）、佛兰西斯科·德菲利比斯·诺伏亚（1899～1930）、罗培尔托·阿尔特（1900～1942）以及S.埃契尔巴姆（1894～1967）等剧作家的努力，逐渐恢复声势。他们的风格各有不同。迪斯塞波洛的《斯蒂法诺》（1928）和《钟表匠》（1934）以较高的艺术构构和较深的社会内容深化了滑稽剧。德菲利比斯·诺伏亚倾向于夸张和嘲讽，如《我看见了上帝》（1930），同时也写《傻瓜马里亚》（1927）这样的象征主义作品。埃契尔巴姆的《猫及其丛林》（1936）继续走问题戏剧的道路，反映当前的社会现实，然而加深了人物的心理分析。阿尔特的《铁的节日》（1940）和《荒野进了城》（1942）利用了莱奥尼达斯·巴莱塔创建的“人民剧团”的有利条件，走上实验戏剧的新路。

1931年创建的人民剧团是阿根廷独立戏剧运动的开始。其后，“胡安·布斯托剧团”、“亲切剧团”等相继成立，独立戏

剧运动一直延续到50年代。其中起了重要作用的还有“研究剧团”、“新剧团”、“弗雷·莫却群众独立剧团”以及“独立者剧团”等。一批优秀的导演和演员涌现出来，同时也培养出一批新的民族戏剧的剧作家，为民族戏剧的进一步发展打下了基础。

C. 戈罗斯蒂萨（1920～　）以作品《桥》（1949）而成名，他使用新现实主义



《中锋在黎明前死去》剧照（阿根廷）

的手法反映布宜诺斯艾利斯人的生活。1958年他导演的《疯狂的面包》则使用新的技巧制造境遇和冲突。卡洛斯·卡利诺（1910～　）的《命运的土地》和《拉·比温达》（1953）都是以农村中新旧势力的冲突为题材。阿古斯丁·库塞尼（1924～　）则采用了古典的题材及象征的手法，以反映现实生活中的社会问题，前者如《一磅肉》（1953），后者如《中锋在黎明前死去》。撰写讽刺闹剧的则有恩里克·古斯塔维诺（1895～1954）、图利奥·卡雷亚（1912～　）和奥雷利奥·费雷蒂（1907～1963）。他们的作品都具有深刻的社会意义。阿蒂利奥·贝蒂（1923～　）的闹剧《善良的贪吃者》（1957）除了强烈的讽刺外还带有一定的抒情性。贝纳尔多·卡纳尔·费伊霍的《胡安的案件》（1954）等剧本采用了阿根廷历史课材。O. 德拉贡（1929～　）则把历史题材的范围扩大到希腊，如《美洛斯来的瘟疫（1956），扩大到南美洲大陆，如《图帕克·阿马鲁》（1957）。他强调历史的现实和教训，后来又写了反映当代生活矛盾的《旧市场的奇迹》（1964）。安德雷斯·利萨拉加（1919～　）的剧本也以历史为题材，他的独立革命三部曲：《三位长久沉默的法官》、《上秘鲁》、《美洲的圣胡安娜》，均于1960年上演，洋溢着争取独立，争取自由的爱国主义热情。1959年，“赤脚剧团”演出了胡安·卡洛斯·季亚诺（1920～）的3幕悲剧《纳西莎·加拉伊，哭泣的女人》，显示了阿根廷民族戏剧中滑稽剧传统的复苏。另外，恩里克·魏尔尼克、阿尔贝托·罗德里格斯·穆涅斯也力图把现代戏剧的技巧与传统的滑稽戏风格相结合。

60年代出现的“绝望的现实主义”则继续走着实验的创新道路，其中主要的剧作家导演有埃杜亚尔多·帕夫洛夫斯基和G. 冈巴罗（1928～　）等。

## 【阿拉伯戏剧】

（Arabic Theatre）在埃及未成为阿拉伯国家之前的古法老时代，祭神仪式是最原始的戏剧形式。据记载，公元前2000年，古埃及人关于伊希斯母神的神话剧有40场，剧情简单，但含意深刻。它既是宗教祭典仪式，也是戏剧性表演，其中还有歌舞内容。基督教和伊斯兰教出现后，这些表现多神教和崇拜偶像的宗教仪式受到冲击，戏剧也随之萧条，以至基本不存在了。但还有一些表现伊斯兰教义或派别斗争内容的戏剧形式。

在阿拔斯王朝麦哈迪哈里发时代，相传有一位苏菲派教徒，每周两次站在高台上宣讲伊斯兰教，众人随和，并出现人物扮演。这种以宗教教义为内容的说教，是

当时的一种戏剧表演形式，它与基督教教堂中的道德剧很相近。

阿尤布朝时，出现了皮影戏和木偶戏。这种戏剧是在公元13、14世纪，经蒙古人和突厥人由中国传到伊斯兰国家和阿拉伯国家的，在埃及等阿拉伯国家盛行，很受上层统治者和下层人民的欢迎。当时埃及著名的皮影戏表演家伊本·丹雅尔（1248～1311）用诗歌和散文形式写了许多皮影戏台词，留传下来的有《皮影精灵》、《千奇百怪》和《多情人》等3出戏。

阿拉伯现代戏剧的发展是从19世纪中叶开始的。1848年叙利亚人马龙·奈喀什（1817～1855）三兄弟组织的家庭剧团，可能是阿拉伯现代戏剧的初次尝试。由他编导和主演的三部剧作《吝啬鬼》、《愚蠢的艾布·哈桑》和《嫉妒者》，实际上是不完整的歌剧，由西方歌剧移植而来。后叙利亚人A. A. K. 喀巴尼（1836～1902）在大马士革和贝鲁特组织剧团演出，反映了当时的一些社会弊病，表现了一定的反封建思想，遭到土耳其当局的查禁。1883年他离开叙利亚来到埃及，继续从事戏剧创作和演出活动。

19世纪中叶，埃及还没有阿拉伯人的剧团演出，只有欧洲的一些剧团每年应埃及国王聘请来演出。1868年，有开罗艾兹伯克耶广场修建了喜剧院。1869年又修建国家歌剧院，这是阿拉伯第一座现代化大型歌剧院。同时也有人集资在亚历山大市修建了札札尼亚剧场、汉姆巴拉剧场、菲利剧场等。1870年埃及人Y. 塞努尔（1839～1912）在开罗成立了第一个埃及剧团。他先后创作了36部剧本，是埃及第一位剧作家和演员。由他编导或主演的剧目，大多描写埃及社会下层人民的贫困生活，对社会不良现象进行批评。他擅长演讽刺剧和滑稽剧，被称为“埃及的莫里哀”。1891年艾布·哈利勒·喀巴尼和亚历山大·法拉赫在埃及组建了水平较高的剧团，成员有埃及著名歌唱家、歌剧演员S. 黑扎兹（1852～1917）。1905年黑扎兹单独组成剧团，修建剧场，以演出歌剧为主，剧目多是莎士比亚、雨果、高乃依和大仲马的名著，但都作了阿拉伯化或埃及化的加工。黑扎兹是1916年以前埃及舞台上歌剧表演艺术的大师，被誉为“阿拉伯歌剧的元老”。后来A. 欧卡夏等3人组织的剧团，主要演出话剧。1912年J. 艾卜耶德（1882～1962）组成剧团，主要演出悲剧。以后又相继出现了许多剧团。一些剧作家和演员也组织了戏剧爱好者协会和文学和戏剧发展协会等戏剧团体。

第一次世界大战前，阿拉伯戏剧得到发展，它有几个特点：①首先在叙利亚地区产生，然后在埃及得到发展；②上演的剧目除少数是阿拉伯人编写外，大部分是翻译西方（主要是法国）的戏剧，或是移植改编；③多数剧本用地方方言写成，社会效果较好，但不够成熟，未能为文学史家所接受，致使大部分剧本佚失；④剧作家多是演员出身，他们往往采取自编自演的方式；⑤这一时期剧团数目较多，而且解散和重建活动频繁，大部分剧团以家族或夫妻为核心，演员多属业余性质，不受剧团的约束；⑥比较著名的演员往往能演、能唱，还擅长于弹奏，这与当时戏剧集歌舞、演奏、朗诵和对白于一台相关；⑦早期戏剧中的女角由男演员扮演，19世纪70年代以后，在叙利亚等地区女演员开始登台；⑧20世纪初，剧院不断增加，逐步摆脱了演堂会和在咖啡馆、餐厅表演的狭小天地。开罗埃及国家歌剧院等大型剧院的修建，是这一时期戏剧发展的重要标志。

第一次世界大战结束到50年代，是阿拉伯戏剧迅速发展和提高的时期，黎巴嫩人F·安顿（1861～1922）和台木尔兄弟反映社会问题的现实主义剧作是这一时期的先声。F·安顿的剧作以《新旧开罗》和《撒拉丁素丹与耶路撒冷王国》为最著名。穆罕默德·台木尔（1892～1921）共写了4个剧本，即《笼中鸟》、《阿卜杜·赛塔尔先生》、《友好往来》和《深渊》。迈哈默德·台木尔（1894～1973）在他哥哥之后，创作了许多反映社会生活的现实主义优秀作品，如《第十三号防空洞》。他们的作品代表了阿拉伯戏剧的一个转折点，即开始重视戏剧的思想性、社会意义与教育作用。

这一时期的戏剧包括3个主要方面：①古典戏剧。以J. 艾卜耶德（黎巴嫩人）为代表，演出了《俄狄浦斯王》、《奥赛罗》、《路易十一》、《巴黎圣母院》和《麦克白》等世界著名悲剧，也上演了F·安顿和台木尔等人编写的剧本。②歌剧。以Y. 瓦赫比（埃及人）（1896～?）为代表。由他组织的著名拉美西斯剧团演出了近300个剧目，许多剧目反映了当时的社会生活和下层人民的痛苦，深受广大观众欢迎。③滑稽戏。以阿齐兹·伊戴和N. 雷哈尼（1891～1949）为代表。雷哈尼是20世纪上半叶埃及著名的滑稽戏演员。这一时期戏剧水平有显著提高，演员的成分也有了变化，出现了越来越多的职业演员，他们与剧团经理之间的关系也由亲属关系变为工作关系。同时埃及成立了戏剧学校，开始系统培养各类戏剧专门人材，还选派留学生去美国和欧洲接受系统的教育和训练。

阿拉伯各国之间的戏剧发展是不平衡的，埃及、叙利亚和黎巴嫩等国走在前列，它们的剧团经常到其他阿拉伯国家巡回演出，促进当地戏剧事业的发展，引起当地政府和人民对戏剧的重视。伊拉克、突尼斯和阿尔及利亚等国，在第二次世界大战后，戏剧事业有很大的发展。在阿拉伯半岛和海湾一些国家，由于受到宗教和传统的影响，戏剧事业发展较慢。

这一时期阿拉伯戏剧创作水平迅速提高，出现了一批优秀剧作家，如埃及的艾哈迈德·邵基（1869～1932）、I. 拉木兹（1884～1949）、陶菲格·哈基姆（1898～　）等。艾哈迈德·邵基有“阿拉伯现代诗王”之称，他晚年创作了6部诗剧，其中以《莱伊拉的痴情人》（1931）和《克莉奥佩特拉之死》（1929）为最著名。I. 拉木兹的《曼苏腊的英雄们》一剧以十字军第七次东侵史实为根据，再现了许多历史真人真事，而且通过虚构等艺术加工手法，增加戏剧性和艺术性，成为阿拉伯历史剧中的代表作。T. al－哈基姆是阿拉伯当代重要的剧作家，他至今共创作了近60部剧本，代表作有《洞中人》和《夏哈尔札德》。在这一时期还产生了严肃的戏剧艺术批评，对各种戏剧给予中肯的评价，促进了戏剧的发展，提高了戏剧在文学和社会中的地位。

50年代以后，戏剧受到电影的影响，出现了萧条，许多戏剧演员转为电影演员，许多剧院也改为影院。70年代以后，由于电视的扩大和普及，舞台戏剧受到更大的冲击，只有一些民间歌舞和音乐节目仍受到欢迎。另一方面，电视剧和广播剧却有了较大的发展，特别是电视剧受到阿拉伯各国的普遍重视，题材广泛，形式多样。内容除了反映现实社会生活外，还有历史故事、宗教故事、儿童教育、科学普及和科学幻想等，使用的语言除了反映社会生活的剧目仍使用地方方言外，其余剧目大多使用阿拉伯文学语言。

## 【爱尔兰戏剧】

（Irish Drama）爱尔兰最早的戏剧是用拉丁文在教堂演出的神秘剧。1637 年，J·、奥吉尔比在都柏林建立了第一座职业性剧场，但它在英国的共和政体时期，同英格兰的剧场一样被关闭。王政复辟后的1662 年，奥吉尔比又在都柏林开办了一座新剧场——罩衫巷剧场。18 世纪末，在爱尔兰的许多城市如贝尔法斯特、科克、韦克斯福德、沃特福德、基尔肯尼和利默里克等地都建起了剧场。爱尔兰的戏剧事业开始繁荣，一些世界闻名的演员和剧作家相继出现。

爱尔兰文学使用的语言本是盖尔语，12 世纪诺曼人入侵后，爱尔兰文学开始衰落。17 世纪中叶克伦威尔大举镇压爱尔兰人民起义，当地文化再度遭到严重摧残。此后，盖尔语只在民间通行，受教育的爱尔兰人多改用英语写作。因此，从 17 世纪末叶起一些生于爱尔兰而用英语写作的剧作家如 G. 法夸尔（1678～1707）、J·谢里丹（1751～1816）、高尔德斯密斯（1730～1774）、布西考尔特（1823～1890）、萧伯纳（1856～1950）和 O. 王尔德（1854～1900）等，大都从英国上流社会选材，在伦敦文坛饮誉，很少反映爱尔兰人民的生活。然而，萧伯纳和王尔德尽管没有采用很多爱尔兰题材，却充分显示出爱尔兰人特有的智慧和奇妙的幽默感。布西考尔特是位多产的情节剧作者，很多戏是由法国小说改编的，但也有一些剧作涉及到爱尔兰问题。J. S. 诺尔斯（1784～1862）在 1811 年写的《布瑞安·勃瑞姆》则是第一部取材于爱尔兰历史的戏剧。

19～20 世纪 20 年代，爱尔兰人民的民族意识趋向高涨，纷纷要求摆脱英国的殖民统治，终于在 1937 年通过新宪法宣告独立。与政治上的独立运动相呼应，出现了复兴爱尔兰民族文学、语言、艺术的文艺复兴运动。在 D. 海德（1860～1949）领导下的盖尔学会提倡复兴盖尔语。该会的一个分支就是由 W. B. 叶芝（1865～1939）和 A. 格雷戈里夫人于 1899 年在都柏林建立的爱尔兰文学剧院。该院反对充斥伦敦商业剧院的庸俗社会喜剧，提倡挖掘爱尔兰题材，使用爱尔兰语言，表现爱尔兰人民思想感情的民族戏剧。它演出的第一部剧作即叶芝的话剧《凯瑟琳伯爵夫人》（1892）。继之，又上演了创始人之一 E. 马丁（1859～1924）、D. 海德的一些戏剧。1902 年，爱尔兰文学剧院改建为爱尔兰民族戏剧学会，叶芝任会长；其后又得到 A. E. F. 霍尼爱小姐的资助，在都柏林的阿贝街购置房产，改建为阿贝剧院，于 1904 年 12 月 27 日正式开幕。阿贝剧院作为爱尔兰戏剧运动的中心，培养了一批戏剧人才，形成了一个特别具有爱尔兰风格的戏剧流派。其中，著名作家有 J. M. 辛格，L. 罗宾森（1886～1958）、J. J. G. 欧文、S. 奥凯西、P. V. 卡罗尔（1900～1968）、W. 波伊尔（1853～1923）等，著名演员有萨拉·奥勒古德、玛丽·奥尼尔，B. 非茨杰拉德、J. 麦考马克等。

叶芝是爱尔兰文艺复兴的中心人物，他根据爱尔兰神话传说写成的散文诗剧《胡里痕的凯瑟琳》（1902 年在阿贝剧院首演）以象征手法展示出爱尔兰贫困的根源，唤起了人民强烈的民族感情，为爱尔兰民族戏剧的繁荣揭开了序幕。格雷戈里夫人是爱尔兰民族戏剧学会创始人、阿贝剧院剧团的核心。她为阿贝剧院写了很多独幕剧，代表剧作是以西爱尔兰方言写成的《散布消息》（1904）和《月出》（1907）等反映爱尔兰农村生活、充满爱

国主义感情的短小喜剧。

辛格和奥凯西是叶芝与格雷戈里夫人发现和培养起来的两位新的爱尔兰天才。辛格的杰作《骑马下海人》（1904）和《西方世界的花花公子》（1907）以纯朴然而经过提炼的乡村方言，生动逼真地描绘了普通爱尔兰人的生活，塑造出悲剧和喜剧两类不同的人物性格。奥凯西的代表作《朱诺和孔雀》（1924）和《犁和星》（1926）以1916年起义和巷战为背景，热情歌颂了工人家庭的英雄母亲和广大民众为民族解放而作的斗争。

第二次世界大战后，B. 贝汉（1923~1964）和S. 贝克特（1906~ ）是两位受到世界承认的爱尔兰剧作家。贝汉出身于反抗英国殖民统治的民族主义者家庭；16岁参加爱尔兰共和军，曾因企图炸毁一艘英国战舰被送进青少年犯罪教养感化院3年。后又因政治活动被判入狱14年，6年后大赦获释。他的最早一部剧作《怪人》（1956）以幽默手法描写残酷的临狱生活，在题材和手法上均别开生面。其后的《人质》（1958）是对爱尔兰工人阶级生活的一种苦涩的冷嘲，被称为“20世纪的即兴喜剧”。贝克特的《等待戈多》（1952）揭开西方戏剧史新页，开荒诞派戏剧先河，表现了深刻的哲理与高度的技巧，因而在1969年获诺贝尔文学奖金。

当前，在都柏林每年一度的戏剧节上，经常展示出爱尔兰演员和剧作家们的活力和才干。

## 【奥地利戏剧】

（Austrian Drama）奥地利有记载的戏剧活动大约始于12世纪。其发展演变，大致可以分为3个阶段。

**18世纪以前的戏剧** 阿瓦夫人是德语国家第一个有姓氏记载的女作家。她从1120~1125年在两个儿子参与下，创作了以圣经故事为题材的剧本《耶稣生平》、《圣灵七赠》、《反对基督的人》和《末日审判》。这是奥地利最早的宗教剧。

到14世纪，从宗教剧发展出一半以骑士生活、一半以农民生活为内容的世俗剧。其中最著名的剧目是《内德哈特》，这是一部内容丰富的滑稽剧。著名的中世纪奥地利“狂欢节戏剧”是在它的基础上发展起来的。

中世纪的奥地利是欧洲天主教势力的一个大本营，又是封建哈布斯堡王朝的基地，这给早期市民阶级文化发展带来强大阻力。当时从事文化活动的人，主要是僧侣和贵族，也有个别受过教育的市民。文化活动多集中在寺院、宫廷以及学校，用的是拉丁文。

16世纪，奥地利戏剧的最大成就是“学校戏剧”。内容既有宗教的，也有世俗的，采用拉丁语。最初以演出普劳图斯、泰伦提乌斯作品为主，后逐渐出现了当代作家的作品。维也纳一位学校教员，后任神甫的沃尔夫冈·施梅尔茨勒（约1500~1560）曾用德语创作剧本，率领学生在学校和市政府内演出。新教“学校戏剧”的代表人物是P. 雷布恩（约1505~1546）。他的剧作运用了古希腊戏剧的合唱等，代表作品有《关于一个敬神而贞洁的女人苏珊的学校戏剧》（1536）和《关于加纳的伽利略的婚礼的婚礼戏剧》（1538）。

同时，奥地利出现了“耶稣会剧”，也是一种用拉丁文写作并演出的戏剧，其宗旨在于宣扬天主教思想，对抗宗教改革。“耶稣会剧”的传播始于维也纳，代表人物是雅各布·比德尔曼（1578~1639）。他生于施瓦本，卒于罗马，是神学教授。他在1502~1618年之间以“旧

约”故事、神话和历史为题材，用现代拉丁语创作了一批巴罗克式的“耶稣会戏剧”，劝诫人们用尘世的一切来为神服务。他的代表作是描写一个巴黎律师遭遇的《策诺多克苏斯》（1602），这出戏为“耶稣会剧”的发展开辟了道路，在表演方面接受了意大利歌剧所提供的经验。

18世纪初期，在民间出现了一种专事打诨逗趣的滑稽剧，很快取代了巴罗克式宗教戏剧的主导地位。1706年J.A.施特拉尼茨基组织剧团，在维也纳市郊演出，1712年获准建立剧院。他重新创造了早已流传开来的汉斯·武斯特这个丑角形象，并创作了许多具有民间色彩的剧本。他的戏剧活动为维也纳“大众戏剧”的诞生奠定了基础。1761年，奥地利启蒙运动的代表人物J. von佐嫩非尔斯（1733～1817）创立了一个“德意志协会”，宣传启蒙思想，同时致力于戏剧改革。1768年他发表《维也纳舞台通信》，1770年发表《杜绝演员编词的必要性》，批评舞台上的陋习，反对戏剧中插科打诨的丑角，要求以法国古典主义戏剧为榜样，创作和演出遵循一定的规则。但他忽视了民间戏剧的大众性，因而遭到F.哈夫纳（1731～1764）的反对。哈夫纳的戏剧创作秉承莫里哀、哥尔多尼、霍尔堡的传统，注重刻画人物性格，注重用固定台词提高丑角戏剧的文学水平，从而获得了“维也纳喜剧之父”的称誉。

18世纪，在维也纳建立了几处固定剧院。1741年米夏埃勒广场宫廷城堡旁的舞厅被改造成剧院，1776年由宫廷接管，命名为国家歌剧院，建立了导演集体负责制，成为欧洲戏剧史上一件勇敢的创举。1781年，K. von马里奈利在维也纳市郊创立了莱奥波特城剧院，为大众化戏剧的演出提供了场所。1785年，维也纳著名丑角演员K.迈尔创立了约瑟夫城剧院。1789年，E.希卡内德创立了富丽堂皇的维恩剧院。新剧院的落成，促进了市民戏剧的发展，也为19世纪奥地利戏剧创作的繁荣创造了条件。

**19世纪及第一次世界大战前后的戏剧**

19世纪的奥地利出现了一批有世界声誉的剧作家。其中成就最卓著的是F.格里尔帕策。他在艺术上遵循歌德、席勒所代表的德国古典文学范例，创立了奥地利古典戏剧。《萨福》（1818）和《海涛和爱浪》（1831）是他戏剧创作的高峰。F.赖蒙德（1790～1836）创造了富于想象力和幽默感的童话剧和魔幻滑稽剧，提高了“大众戏剧”的文学水平。J.N.内斯特罗伊（1801～1862）的“大众戏剧”作品，不仅在艺术上使维也纳地方色彩升华为一种具有普遍性的艺术，而且注入了民主主义和社会批判的内容。

1848年革命失败以后，文学艺术中出现了一种回避重大社会问题、进入乡村田园的倾向，直到19世纪70、80年代，社会批判因素才有了明显增强，出现了L.安岑格鲁贝。他的剧作反映农村社会的各种矛盾，揭露天主教势力对奥地利农村精神生活的控制，鞭笞资本主义对于金钱和权力的追逐，把奥地利“大众戏剧”提高到了古典戏剧的水平。

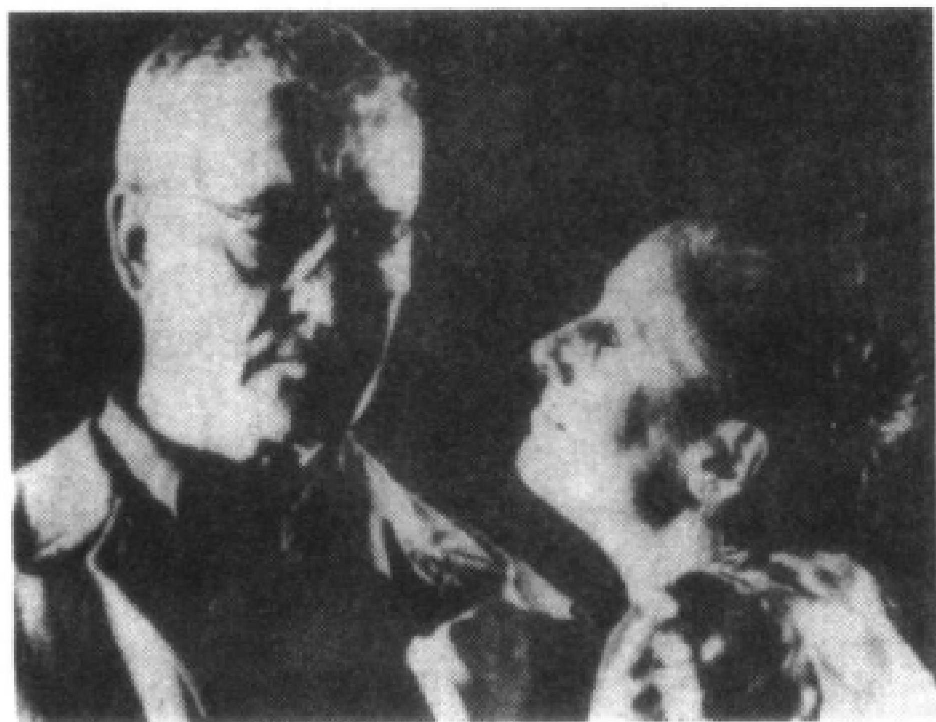
19世纪末叶，随着西方资本主义的发展，欧洲文坛出现了流派纷呈的局面。这种情况在奥地利表现得尤为明显。围绕“青年维也纳”派文学社团的作家、艺术家们，哲学和艺术观点虽然不尽相同，却都怀疑资本主义的发展前途，预感到哈布斯堡王朝的覆灭已指日可待。他们把自己对现实的迷惘感受，表现为对内心和梦幻世界的探求，在艺术形式上刻意雕琢。A.施尼茨勒是“青年维也纳”的重要代表人

物、印象派剧作家。他把弗洛伊德精神分析方法运用于戏剧创作，以极其细腻的手法，表现资产阶级社会在精神和道德上的衰落以及当代人的各种变态心理。他的剧作打破了传统戏剧的结构形式，追求叙事效果。H. von 霍夫曼斯塔尔（1874～1929）是19世纪末20世纪初奥地利新浪漫主义文学潮流的代表人物，他的剧本对话具有抒情、典雅的特点，情节和人物具有寓意性和象征性，多以超时代的“永恒的”生与死、苦与乐的斗争为主题。

第一次世界大战前后出现在德国文坛上的表现主义运动对奥地利也有影响。F. 韦尔弗（1890～1945）和K. 克劳斯（1874～1936）是表现主义戏剧在奥地利的代表人物。前者以其《特洛伊女人》（1918）表现了人的尊严如何战胜被战争野蛮化了的世界；后者以其规模恢宏的大型剧作《人类的末日》（1918～1919）广泛反映了战前奥地利的社会生活，从多种角度揭露了第一次世界大战的起因。

第一次世界大战以后，哈布斯堡王朝的崩溃、奥匈帝国的解体，给奥地利历史的发展带来重大转折。战后出现的种种社会危机，尤其是下层人民群众在危机中的种种经历、德国法西斯势力的崛起对社会生活的影响等，在O. von 霍尔瓦特的《维也纳森林的故事》、《意大利之夜》等剧作中得到了深刻反映。霍尔瓦特是20世纪奥地利“大众戏剧”的代表人物，对60年代以后奥地利、联邦德国戏剧发展产生了重大影响。

**第二次世界大战后的戏剧** 第二次世界大战以后的奥地利戏剧，是在流亡国外的剧作家们的成就基础上发展起来的。到60年代初期以前，重要代表人物是F. 霍赫韦尔德（1911～ ）。他的戏剧生涯始于流亡瑞士期间。第一部剧作《神圣的试验》（1938）描写一个耶稣教徒国家为了尝试建设一个社会共同体所遭到的失败。1946年他又创作了《迈耶·亨布莱希特》，1947年在维也纳上演。直到60年代初期，霍赫韦尔德都以其结构严谨的历史剧、神话传统象征剧主宰着奥地利剧坛，被称为“古典形式的大师”。



汉特克剧作《农村》剧照

从60年代开始，奥地利戏剧界出现了一股致力于“反戏剧”创作的潮流。他们接受了欧洲超现实主义和荒诞派戏剧的影响，接受了L. 维特根斯坦（1889～1951）和F. 毛特纳（1849～1923）语言哲学的影响，注重语言的隐喻性和尖锐性。霍尔瓦特和E. 卡内蒂（1905～ ）给了这个潮流以重要影响。“反戏剧”的代表人物主张从对现有语言的批判性反思入手，达到批判现实的目的。“格拉茨公园论坛”派的P. 汉特克（1942～ ）的剧作，完全把语言和对语言的分析作为舞台表演的对象。他在剧本《卡斯帕尔》（1968）里把语言视为现实的形态，把语言等同于政治社会组织（即把现实看成是语言的产物）。W. 鲍尔（1941～ ）并不拒绝在舞台上讲故事，但他讲的都是貌似新现实主义或自然主义的超现实的故事，以期收到激发和满足观众的所谓“反社会本能”的效果。T. 贝恩哈特（1931～ ）

则多以寓意的手法，描写资本主义社会的异化现状，并为这个社会做出必然毁灭的诊断，但观众看不见未来发展的远景。格拉茨派剧作家的实验，为探索新的创作道路增添了新的色彩。

## 【澳大利亚戏剧】

（Australian Drama）澳大利亚第一次有文字记载的戏剧演出是1789年6月在悉尼上演英国剧作家法夸尔的《募兵官》，1796年始在悉尼建立了一所剧院，直至19世纪30年代，澳大利亚的戏剧主要由犯人演出。1832年，澳大利亚第一个正规的职业性剧院在悉尼建立，上演了杰罗尔德的情节剧《黑眼睛的苏珊》，1844年上演了由犯人爱德华·盖根编写的《爱尔兰父亲》，同年上演的盖根的小歌剧《我的土著姑娘》，是第一部以澳大利亚本土风光为背景的戏剧。1837～1842年间，霍巴特、阿德雷德和墨尔本也先后建立了正规的职业剧院。

1842年，英国演员乔治·塞尔思·柯平来到澳大利亚，不久定居墨尔本，并由他开始从海外邀聘演员进行巡回演出。1871年，美国演员詹姆斯·卡修斯·威廉森夫妇应聘到澳大利亚进行演出，后威廉森在墨尔本定居，不久建立威廉森演剧有限公司，其规模在当时的南半球居于首位。

19世纪末至20世纪初，杂耍艺术登上澳大利亚舞台，大获成功，许多英国音乐厅的著名歌星、演员到澳大利亚进行演出。这一时期，澳大利亚也出现了本国的歌星和演员，最负盛名的是奈莉·斯图尔特。还有格拉迪斯·蒙克里夫，他演出的音乐喜剧和小歌剧，深得观众喜爱。

20世纪初，一些小剧院和轮换上演剧目的剧院随着商业戏剧的发展涌现出来，最早出现的是建于1908年的阿德雷德演出剧团。当时的剧团，多数属于业余性质。20世纪30年代起，在悉尼有独立剧院、大主教剧院和密涅瓦剧院，都曾经活跃一时。在墨尔本，有小剧院、箭剧院和绿宝石山剧院，后都已不复存在。在两次世界大战之间，英国的阿伦·威尔基曾以他的妻子弗雷德斯威德·亨利－瓦茨为首席演员，到澳大利亚上演一批莎士比亚戏剧。第二次世界大战前后经常有英国剧团到澳大利亚演出莎士比亚戏剧。

有许多年，澳大利亚的剧院大量引进英、美戏剧，演员也大多来自这两个国家。澳大利亚本国的很多演员不得不到海外谋求出路，而且很少有人回来。在两次世界大战之间，澳大利亚剧作家编写的戏剧，只有贝蒂·罗兰的《乡思的悲剧》较有影响。L. 埃森作为一位在20年代致力于开创澳大利亚民族戏剧的先驱，在很长一个时期里曾被忽视，他的作品如《时机尚未成熟》、《赶牲口的人》等在70年代以后才重新引起注意，他被认为是澳大利亚最重要的现实主义剧作家之一。40年代末，曾经引起轰动的戏剧是S. L. 艾略特的另一剧作《生锈的喇叭》。但真正具有国际影响的划时代之作则产生于50年代，即由新成立的伊丽莎白戏剧托拉斯推荐上演的R. 劳勒的《第十七个玩偶的夏天》，此剧在国内演出后又赴伦敦和纽约演出，并被译成多种语言在许多国家演出，获得广泛国际声誉。它的成功显示了澳大利亚现实主义戏剧的成熟。继《第十七个玩偶的夏天》之后，又有一批优秀剧作如理查德·贝尼昂的《移民的心》、彼得·肯纳的《圣特丽萨日大屠杀》、A. 西摩尔的《安扎克日》等在国内外演出亦获好评。蜚声国际的小说作家帕特里克·怀特，也

是一位重要的剧作家，他的戏剧代表作《蹩脚的葬礼》曾在60年代轰动一时。60年代末至70年代初，又有一批新的剧作家脱颖而出，其中如A. 布佐的《被残害的人》、D. 威廉森的《俱乐部》、D. 休维特的《危险的教堂》、J. 希贝德的《想象的延伸》、J. 罗莫利尔的《飘浮的世界》、J. 基尼利的《希拉姆比尔之家》以及演员作家约翰·麦卡勒姆的《如在眼前》、史蒂史·斯皮尔的独角戏《富兰克林的演说术》等都是这一时期具有代表性的作品。

20世纪70年代，伊丽莎白戏剧托拉斯的工作大部分为1968年成立的澳大利亚艺术委员会（后改名为澳大利亚委员会）所替代。澳大利亚的戏剧长期划分为商业性和“非商业性”现又改为“资助性”和“非资助性”两个部分。非资助性部分所演戏剧主要为外国的成功之作，资助性部分则集中上演内容更加严肃的带有实验性质的戏剧和澳大利亚剧作家的新作。各联邦的首府地区皆有政府资助的演出团体，如先后在悉尼歌剧院演出的老托特剧院和悉尼剧团，墨尔本的墨尔本剧团，布里斯班的昆士兰剧院。此外还有一些接受资助的小型职业演出团体，如在悉尼的澳大利亚最优秀的尼姆罗德剧院。

随着英国移民法的不断严紧和赴美签证的日益困难，更多的澳大利亚演员不得不留在本国。70年代中期，澳大利亚演员协会为了给本国演员提供更多的就业机会，开始对邀聘国外演员增加种种限制。但演员迫于生计又纷纷投向电影、电视事业，使得戏剧演出大受影响。自1980年以来，戏剧又通过伊丽莎白戏剧演出公司和阿德雷德艺术中心等组织朝着联合演出的方向发展，从而使得澳大利亚70年代出现的戏剧复兴能够延续下来。

澳大利亚作为一个新生的民族，在自己的戏剧发展的历史过程中，从引进外来戏剧，到逐渐摆脱外来戏剧的控制，披荆斩棘，惨淡经营，终于创立了表现自己的乡土生活，具有自己民族特色的崭新戏剧。

## 【巴基斯坦戏剧】

（Pakistan Drama）乌尔都语是巴基斯坦国语，立国前，乌尔都语戏剧是印度和巴基斯坦两国的共同遗产。乌尔都语戏剧最早于19世纪中叶被移植过来。它接受了欧洲戏剧和印度民间戏剧的影响，把英国及欧洲其他各国的名剧，包括莎士比亚的几乎全部剧本翻译或改编为乌尔都语剧搬上舞台。此外演出的还有来自民间的短小喜剧和滑稽戏。以后又从伊斯兰教传说、波斯和阿拉伯神话及传奇、印度教传说、《往世书》和两大史诗中取材改编成剧，还把梵语、孟加拉语、印地语、古吉拉特语和马拉提语的戏剧翻译或改编成乌尔都语戏剧。乌尔都语戏剧中最杰出的剧本是S. I. A. 泰吉（1900～1970）写的《安娜尔·格丽》。剧中吸收民间充满浪漫主义色彩的传说，描写宫女安娜尔·格丽与阿克巴尔大帝之子萨里姆王储之间的爱情悲剧，被认为是乌尔都语现代戏剧的里程碑。后由于电影和广播事业的迅速发展，以盈利为宗旨的剧团纷纷解散，戏剧作品变成一种供阅读欣赏的文学形式，不少作家试图运用戏剧形式反映历史上的重大事件和现实社会生活中的各种严峻问题，以求能使乌尔都语戏剧得到恢复和发展，如萨达特·侯赛因·明杜（1913～1955）写的反映生活在社会下层的人民生活的《翻身》，易卜拉汉·迦利斯写印巴分治时期骚乱的《天亮前》，哈佳·穆依因努丁（1925～1971）描写分治时期穆斯

林逃离印度、一路艰辛来到卡拉奇的《从红堡到郁金香地》，阿什勒德勒·赫曼尼（1910～　）描写自由克什米尔人民斗争的《黑色的太阳》，S. I. A. 泰吉反映妇女解放运动的《啊，这些女人!》，A. N. 卡斯密（1916～　）反映社会不平等的《未来的商贾》，英迪扎尔·侯赛因（1926～　）的社会讽刺剧《梦游》，米尔扎·阿笛布（1914～　）反映人生坎坷的《支柱》和曾获巴基斯坦亚当吉文学奖的《背景》，以及阿斯迦尔·巴特（1924～　）写的社会讽刺剧《半夜一点钟》、《用沙垒起来的大楼》等等。这些剧本在作品的思想深度、人物性格的刻画和语言的通俗优美上都有很大的提高。但是作家很少考虑舞台演出的要求，故无法搬上舞台。由于戏剧的发展受到较多的限制和阻碍，作家们完全转向了电视、电影和广播剧，写了不少很受欢迎的电视、电影或广播剧本，较突出的有巴努·克德西亚（1935～　）反映土地问题的《饥饿的土地》和反映城市生活的《这难道不是疯子?》等等。

## 【巴西戏剧】

（Brazilian Drama）16世纪时，巴西的印第安民族曾经在葡萄牙传教士的指导下，演出庆祝节日的宗教剧。但是直到18世纪以后，才有巴西出生的作家撰写剧本。萨尔瓦多·德·梅斯基塔用拉丁文写作古典神话题材的诗剧；若瑟·博尔吉斯·德·巴罗斯撰写宗教题材的喜剧；贡萨洛·拉瓦斯科曾经演出过3出圣礼剧。以被葡萄牙宗教裁判所处死的剧作家A. J. da 西尔瓦的悲惨命运为题材的浪漫主义诗人D. J. 贡萨尔维斯·德·马加莱斯（1811～1882）创作的悲剧《安托尼奥·若瑟，或诗人与宗教裁判所》，被认为是巴西民族戏剧的第一座里程碑。

19世纪初巴西浪漫主义文学的兴起，带动了民族戏剧的发展，许多诗人和小说家，同时在戏剧的领域发挥他们的创作才能，如诗人A. 贡萨尔维斯·迪亚斯（1823～1864）、小说家J. M. de 阿伦卡尔（1829～1877）。后者的《家里的魔鬼》（1864）提出了巴西的家庭问题，以风俗主义的手法进行善意的讽刺。

19世纪巴西民族戏剧的第一个重要剧作家是M. 佩纳（1815～1848）。他的喜剧《乡村里正义的和平》（1842）和《灵魂的弟兄》（1847）是他的代表作，以讽刺、幽默而带着人情味的风格再现了当代城乡的生活场景。

同样以喜剧闻名的是J. M. de 马塞多（1820～1882），他的《白色幽灵》（1856）和《加利福尼亚来的表兄》（1858）均以浪漫主义手法谴责了金钱的关系和世俗的偏见。

19世纪末，巴西戏剧偏重于风俗主义，见之于A. 阿塞维多（1855～1908）和J. J. de 佛兰萨（1838～1890）的作品中。后者以轻松的喜剧《候选人》（1881）和闹剧《女博士》受到观众的欢迎。

20世纪初，巴西戏剧继续风俗主义的潮流，题材集中于里约热内卢等大城市里中产阶层生活中各方面的问题，主要是爱情以及关于爱情的道德观。1932年，J. 卡马戈（1898～1973）演出了《愿上帝报偿你》，显示出社会批判的倾向。G. 费盖雷多（1915～　）和奥塔维奥·德·法里亚（1908～　）都以现代主义的风格进行戏剧创作。

40年代以来，比较重要的剧作家有：N. 罗德里格斯（1912～　），他的悲剧《新娘的衣服》（1943）被许多评论家认为是真正具有现代革新倾向的剧作。J. 安德

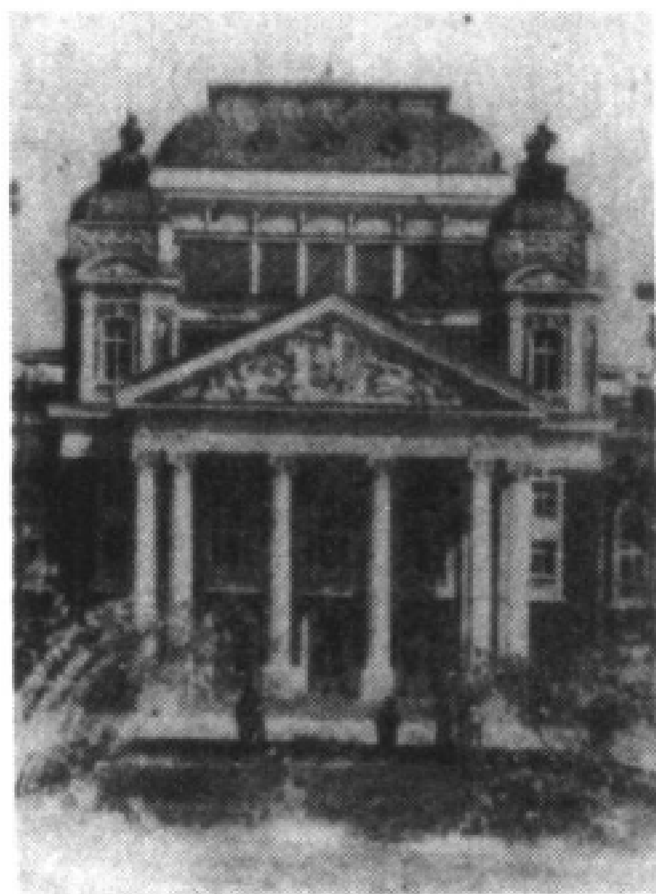
拉德（1922～　）和 D. 戈梅斯（1922～　），也以现实主义和风俗主义相结合的风格进行创作，探索巴西社会的现实问题。前者以人物塑造和心理分析见长，后者则深刻反映了人民群众的希望和失望。阿里亚诺·苏阿苏纳（1927～　）的戏剧主要以东北部地区的乡村为背景，吸收了意大利艺术喜剧的一些手法。而 O. 林斯（1924～1978）则运用了浪漫主义的丰富想象，把这个地区的许多民间传说戏剧化了。

50～60 年代，巴西戏剧的实验性倾向加强，各种不同风格的尝试在各种范围内进行，尤其是一种把音乐、舞蹈和歌唱结合进戏剧结构的作法，更为令人注目。除了出现许多实验剧团、业余剧团和独立剧团之外，还在圣保罗和其他中心城市建立了戏剧学校。在这方面作出重要贡献的戏剧家有 A. 博亚尔、小埃米洛·博尔巴以及维塔尔·桑托斯等人。

## 【保加利亚戏剧】

（Bulgarian Drama）保加利亚民族戏剧产生于 19 世纪 50 年代民族解放运动高涨时期。它的萌芽状态是一种宣传爱国思想的简单对白形式。表演者多为教师和学生，学校集会时在公共场所演出。后来逐渐出现了翻译或改写的外来剧本。民族解放斗争的发展和人民丰富文化生活的需要，促进了专业性演出小组的建立，演出活动逐渐遍及全国。为保加利亚民族戏剧发展奠定基础的戏剧家是 D. 沃依尼科夫（1833～1878）。他于 1858 年开始写作和组织戏剧团体并第一次吸收女演员。他的创作多为历史剧，较著名的有《拉依娜公主》（1866）。现实题材的剧本主要为喜剧，如《被曲解的文明》（1871）。随后有作家 B. 德鲁麦夫（1840～1901），他的名剧《伊凡科》（1872）对启迪民族意识起了重要作用。

1878 年保加利亚从土耳其统治下解放后，著名作家 И. 伐佐夫和 K. 维利契科夫在 1881 年于普罗夫迪夫城建立了第一座民族剧院——卢森堡剧院。翌年建立普罗夫迪夫演员剧团。1892 年建立保加利亚首都剧团，即“泪与笑”剧团。与此同时，在许多大城市逐渐产生了专业性剧团。此时的主要剧作有伐佐夫的《莫尔塔贡先生》、《米哈拉基老爷》、小说改写的剧本《流亡者》及《轭下》，K. 维利契科夫的《祖国》、《维钦佐与安日利卡》等。



索非亚人民剧院

20 世纪初，产生了大批体裁多样、题材丰富的剧本，1907 年由泪与笑剧团及基础剧团等共同组建的索非亚人民剧院，促进了演剧事业的发展。这一时期的剧作家有 K. 赫里斯托夫（1875～1944）、A. 基普罗夫（1880～1931）等。伐佐夫此时也写了一些戏剧作品，其中最有名的是《升官图》。它揭露了斯坦鲍洛夫统治时期投机钻营、争夺权位的丑恶行为，是批判现实主义在戏剧领域中的突出成就。这时期人民剧院的第一批演员有 A. 基尔切夫、

X. 干切夫、A. 布捷芙斯卡、Г. 基洛夫、K. 萨拉弗夫等。个性派、象征派戏剧也开始搬上舞台。这些流派在戏剧手法上往往把现实同神话传说掺混在一起，表现出形式主义的特点。П. 托多罗夫（1879～1916）的《走在前列的人》是民族戏剧中的佳作。

第一次世界大战前，著名作家兼戏剧家A. 斯特拉希米洛夫（1872～1937）写了风俗喜剧《婆婆》（1907）和悲剧《幽灵》（1902）。前者表现新兴市民阶级与宗法制残余势力的冲突，后者针砭了新生一代与家长制的冲突。伐佐夫还写了一些历史题材的剧本，如《鲍里斯拉夫》（1900）、《走向深渊》（1910）、《伊瓦伊洛》（1911）等。这些剧本多以浪漫主义手法借古讽今，指斥以斐迪南为首的资产阶级政府的独裁统治，同时在一定意义上也揭示了人民作为历史推动者的重要作用。此外还有C. 安德列钦（1872～1934）的家庭伦理喜剧、Y. 车尔科夫斯基（1869～1926）的风俗闹剧、B. 斯塔马托夫（1869～1942）的指斥资产阶级统治的政治闹剧等。

两次世界大战之间，戏剧在题材上广泛地反映了社会生活各个方面。

20年代的剧坛上，历史剧占有一定的比重，比较著名的有Л. 斯托扬诺夫



《走在前列的人》剧照



《在阿尔柯－伊利斯的休假》剧照

（1888～1973）的诗剧《托米里斯》（1921）、H. 拉依诺夫（1889～1954）的《从前有一个时候》（1923）、C. 科斯托夫（1879～1939）的诗剧《西美昂》（1929）等。

风俗剧和心理剧也力图摆脱以往的格局和程式化，着重突出本国的典型特征。较有成就的是P. 斯托扬诺夫（1883～1951）的《工艺师》（1927）。

20～30年代，喜剧创作的发展较为迅速。有成就的有A. 卡里玛（1871～1949）、H. 弗尔（1899～1969）、И. 卡拉诺夫斯基。Ь. 热廖兹科夫、H. 伊科洛莫夫、A. 涅诺夫等则以五光十色的社会风俗为题材写风俗喜剧。

在社会问题剧中，C. 科斯托夫的喜剧《金矿》(1925）和《戈勒曼诺夫》（1927）享有盛名。讽刺剧有P. 斯托扬诺夫的《权术家》（1920）、Л. 斯托扬诺夫的《护卫羊群的狼》（1936）。Й. 约夫科夫的《百万富翁》（1930）是经久演出的剧本，它讽刺的是省城产业主的市侩行径，人物各具特色，丰富了民族喜剧人物的画廊。

这时期的舞台表演艺术由于资产阶级的严酷统治而无重大发展，但人民剧院的主要导演H. 马萨里丁诺夫创办的戏剧学校培训了一批演员，成功地演出了许多国内外著名剧本。30年代，戏剧活动家Б. 丹诺夫斯基建立了工人剧院——人民舞

台，把当时的进步戏剧力量组织了起来。

1944 年解放后，形成了一个以反法西斯斗争为中心题材的戏剧创作高潮。代表作品有 K. 丘里亚夫科夫的《斗争在继续》(1944)、O. 瓦西列夫的《警报》(1947) 等。K. 吉达罗夫 (1902 ~ ) 的《沙皇的恩典》(1949) 上演时因其强烈的戏剧效果而引起轰动，屡演不衰。

50 年代，反映社会主义改造和生产建设的戏剧创作题材大量增加。有少数剧作具有较高的艺术成就，如吉达罗夫的《奋进的岁月》(1955)、Г. 卡拉斯拉沃夫 (1904 ~ 1980) 的《加贝罗夫一家》(1955)，表现了农村合作化运动和激烈的阶级斗争。M. 佩特卡洛娃 (1900 ~ ) 的诗剧《土地暴动》(1955)，写的是 1850 年反土耳其起义运动。丘里亚夫科夫的《第一次打击》，以国会纵火案与莱比锡审判为背景，表现了季米特洛夫同德国法西斯头目的英勇斗争。

1956 年以后，戏剧创作转趋活跃，诗人写出了一系列抒情意味很浓的戏剧作品，形成一股新的戏剧浪潮。代表作有 И. 佩依切夫的《每一个秋天的夜晚》(1958)、И. 拉多耶夫的《世界是狭小的》、Г. 加戛罗夫 (1925 ~ ) 的《检查官》(1965) 等。这些作品在题材选择上没有固定格局，主题思想追求哲理性，人物塑造上注重内心世界的揭示，影响较大。

60 年代以后，戏剧家们开始大胆地触及生活中的矛盾与冲突，写出了许多好的作品，如吉达罗夫的《伊凡·希什曼》(1962)、《封锁》(1969)，Л. 斯特列尔科夫的《相逢》(1962)、《那两口人》(1977) 等。有些著名的散文家也开始从事戏剧创作，其中 Д. 迪莫夫的《自写历史的女人》(1959)、《有罪的人》(1960)、《在阿尔柯－伊利斯的休假》(1963) 占有重要地位。Й. 拉迪契科夫的《骚乱》(1967)、《试飞》(1979) 等，以现代派手法成功地表现了乡土内容。H. 鲁塞夫 (1932 ~ ) 的著名历史剧《从大地到苍穹》(1976)，C. 斯特拉蒂耶夫 (1941 ~ ) 的喜剧《罗马的浴池》(1977) 和《皮夹克》(1979) 在国内外演出，也为保加利亚戏剧赢得了声誉。

## 【比利时戏剧】

(Belgian Drama) 1830 年比利时独立前，戏剧不发达，很少专业剧作家，也缺乏职业剧团。1698 年兴建的莫内剧院，基本上由外国剧团巡回演出。独立后在政府鼓励下，民族戏剧逐渐发展起来。首都布鲁塞尔和各地陆续建起一些新剧院，但大多用法语上演，佛兰芒语戏剧没有得到相应的发展。最初出现的一批浪漫主义剧作家，写出不少历史剧，鼓舞了比利时人的爱国热情。P. 努瓦耶 (1806 ~ 1846) 的散文剧《巴伐利亚的雅克琳》1834 年在



《青鸟》剧照

莫内剧院演出获得成功，后又发表《西梅翁》(1836)。E. 瓦康 (1819 ~ 1861) 1841 年也在该剧院演出 3 幕诗剧《朗塞的神甫》，接着又写了《安德烈·谢尼埃》

(1844)等3部诗体历史剧。真正以比利时历史题材写作的剧作家是S. 波特万(1818～1902)和J. 纪尧姆(1825～1900)。前者相继演出剧本《雅克·德·阿特韦尔德》(1860)、《乞丐》(1867)、《鲁本斯的母亲》(1877)。后者最初发表了几出喜剧，后改写历史剧，5幕诗体历史剧《斯特吕昂塞》(1861)是其代表作，写一个政治家的生涯，充满浪漫的悲剧气氛。

19世纪90年代初，比利时兴起了象征主义戏剧。诗人C. V. 莱尔贝格(1861～1907)的3幕神秘剧《预感者》(1892)开其先河。代表剧作家是M. 梅特林克(1862～1949)。他的剧本《青鸟》等具有浓郁的抒情性。诗人E. 维尔哈伦(1855～1916)写了4部剧本。4幕剧《黎明》(1904)歌颂一位护民官，风格比较粗犷；《修道院》(1900)揭露宗教界的虚伪和肮脏；历史剧《菲力浦二世》(1901)写16世纪西班牙宫闱斗争，鞭挞镇压尼德兰革命的暴君；诗体悲剧《斯巴达的海伦》(1912)类似于古典悲剧。诗人G. 罗登巴赫(1855～1898)写有独幕诗剧《面纱》(1894)。"青年比利时"派诗人I. 吉尔金(1858～1924)著有表现历史人物的《萨瓦纳罗尔》、《埃格蒙特》和表现1902年彼得堡起义的《俄国大学生》等剧。V. 吉尔(1867～1950)写了神话剧《这只是一场梦》、《牺牲》。F. 昂塞写了诗剧《维特的学校》、《万事如意》、《追加遗嘱》。H. 莫贝尔(1862～1917)写了分析人物内心生活的《少女研究》、《根》、《水和酒》。范聚普(1869～1955)写了近15部剧本，其中揭示金钱腐蚀作用和乱伦的有《孩子》、《你的父母》；宣扬责任、牺牲、乐观的有《阶段》、《播种》、《力量》等。受范聚普影响的作家G. 朗西写了剧本《最后的胜利》(1921)和几部独幕剧，赞扬对粗野本能的克制。女作家M. 迪泰梅(1882～　)写了《怪物之家》(1913)、《爱神庙》(1922)等。

20世纪初比利时诗剧的代表作家是P. 斯帕克(1870～1936)，他的喜剧《卡吉》(1908)宣扬了热爱祖国的思想。另一个诗剧作家F. 博德松发表了一出揭露世态炎凉的《百万富翁皮埃罗》，接着又写了大型喜剧《弗朗索瓦·拉伯雷修士》和《佩托王朝廷》。此外，F. 克鲁瓦塞(1877～1937)创作了一些轻松的喜剧。H. 基斯特梅克(1878～1935)发表了几出关于爱情的戏，如《本能》、《创伤》、《情敌》。

19世纪末20世纪初，比利时佛兰芒语作者L. 斯里琴斯(1861～1946)的剧本反映了冷酷的现实，如《偷猎者》(1899)、《渔夫的名誉》(1901)。C. 布伊斯(1859～1932)的剧本具有自然主义的风格，如《范·帕梅尔一家》(1903)、《第十二夜》(1903)。A. 赫根斯里特(1866～1964)的剧本《斯塔卡德》(1897)写一个哈姆雷特式的为父报仇的故事。此外，著名作者还有历史剧作者C. 费尔斯赫夫(1874～1950)、心理分析剧作者M. 萨布(1873～1938)等。

第一次世界大战后，布鲁塞尔建立了马莱剧院(1922)及一些专业剧团，进一步推动了戏剧创作。最初，F. 克罗梅兰克(1885～1970)的闹剧流行一时，代表作是讽刺嫉妒心理的《慷慨的乌龟》(1920)。H. 索马涅(1891～1951)的风格和克罗梅兰克有相似之处，著有《乱蹦乱跳的舞蹈家们》(1926)、《玛丽夫人》(1928)等。代表作是闹剧《另一个救世主》，1923年由吕尼埃－波埃在公园剧场演出。诗人C. 孔拉迪(1893～1957)在

1926～1935年间写了一系列剧本，如《哈姆雷特》（又名《道德的胜利》）、《无法无天的普罗米修斯》（又名《人类的幸福》）等，既有悲剧也有闹剧。

为了鼓励剧作者用佛兰芒语创作，O. D. 格鲁伊特于1920年创办佛兰芒人民剧院。佛兰芒语作者H. 泰尔林克（1879～1967）成为表现派戏剧的先驱，他的剧本《慢镜头影片》（1922）借用电影手法同时表现一对想跳河自杀的年轻夫妇的现在和过去。他还写有剧本《没有身体的人》(1925）和《绞架上的喜鹊》（1937）。G. 马唐斯（1883～1967）的讽刺具有鲜明的地方色彩，如《来自天国的莱彻》(1919)、《大鼻子》（1925)、《天堂的乞丐》（1932，已改成为电影）等。

两次大战之间，创作量最为丰富的法语剧作家是M.de盖尔德罗德（1898～1963）。他陆续发表了《大露天赈济游艺会》等50多部剧本，有的曾由佛兰芒民间剧团巡回演出。他把现实和幻想交织在一起，风格奇特怪诞，吸收了电影技巧，采用了表现主义手法。第二次世界大战后，他的具有浓厚民族特色的剧本引起欧美一些国家的注意。H. 克洛松（1901～1982）不仅是戏剧史家，也写了不少剧本，《莎士比亚，或奇遇的喜剧》(1938)、《火的考验》(1944)、《博吉阿》（1945）等，大都具有神话和传奇色彩。

1943年C. 艾蒂安建立了布鲁塞尔之幕剧院。同年该剧院演出G. 西昂（1913～　）的《以弗所妇女》，接着又演出《鲁莽者夏尔》（1944）和《亲爱的贡扎格》（1947）。西昂还写了《中国公主》(1951)、《帕默拉的箱子》（1955）等，剧作介于荒诞和真实、嘲讽和严肃之间。

人C. 贝尔坦（1919～　）的《求婚者们》（1947）和《唐璜》（1948）系根据古老传说改编。1966年发表的《幸福王》是一部闹剧。

与克罗梅兰克的戏剧风格类似的剧作家还有J. 莫甘（1921～　），他的《给人人吃饱》1950年演出获得成功。F. 马尔索（1913～　）也喜欢创作严肃的闹剧，并富有独创性。代表作《蛋》（1956）写一个学徒如何被社会败坏。

P. 维朗斯（1912～　）创作丰富，剧本有现实和梦幻相结合的特色，如《熊皮》(1951)、《屋中雨》(1962)、《朦胧的城市》（1966)、《奥斯汤德的镜子》（1974）等。

J. 西格里（1920～　）的剧本《可怜可怜维奥莱特》(1953）等演出受到欢迎。

反映当代生活的还有R. 卡利斯基（1936～　）写自行车赛冠军之死的剧本《斯康达隆》(1970)，P. 弗勒博（1952～　）的《橙色记事本》（1972)，J. 卢韦（1934～　）的《回头见，兰先生》(1972)、《在瓦隆区谈话》(1977）等。

当代佛兰芒语剧作家H. 克劳斯（1929～　）写有20部剧本，如社会问题剧《星期五》(1969)、《家》(1975)，残酷剧《复仇!》（1968)、《菲德拉》(1980)。此外著名剧作家还有先锋派剧作家P. 斯泰克斯（1925～　）、荒诞派剧作家T. 布鲁林（1926～　）等。

## 【秘鲁戏剧】

（Peruvian Drama）在西班牙总督统治下的殖民地时期，秘鲁著名演员佩德罗·德·佩拉尔塔和女演员米卡埃拉·比利亚加斯（艺名佩里巧莉）曾在18世纪中叶的宗教剧和民间滑稽剧中演出，讽刺权贵，嘲弄西班牙统治者，深受群众欢迎。

秘鲁戏剧中最重大的事件是18世纪末叶发现的古代印加戏剧《奥扬泰》。这出戏用吉楚亚语重新演出，使人们对印加古国文化的宝贵遗产有了新的认识和估价。其确切写成年代已不可考。剧本中主要人物为印加古国属下某部落的主公奥扬泰，他爱上了印加之女库西，因为阶级不同，不能成婚。奥扬泰率军起事，反对印加。战争进行了10年，奥扬泰失败被俘，在印加的神庙中得见自己已经长大的女儿伊马，并且知道库西也被囚于神庙中，最后新登位的印加王邦基宽恕了奥扬泰和库西，全家团圆。剧本的结构具有民族特色，时间空间互相穿插，悲伤的场面与幽默的场面互相更替，爱情的悬念直到最后一场两个情人重新相会才告结束，并且辅以独唱、对唱、合唱及舞蹈等。

独立革命时期，戏剧成为鼓吹独立和民主的工具，主题多数倾向于对殖民地社会的批判，类型则为讽刺剧和滑稽剧，具有浓厚的风俗主义气氛。

从19世纪末到20世纪初，秘鲁戏剧趋于低潮。20世纪中叶，由于外国剧团的促进和秘鲁政府的支持，建立了国立表演艺术学校和国立喜剧剧团，并且设立了国家戏剧奖，使得秘鲁的剧作家、导演和演员有了充分的用武之地。另外，秘鲁的戏剧家，也参加了1959年在智利圣地亚哥召开的拉丁美洲戏剧会议，激励了秘鲁戏剧事业的发展。

1946年，佩尔西·希布松·帕拉（1908～　）的剧本《这个开始的月亮》获得第一次颁发的国家戏剧奖。该剧既富有诗意，也有强烈的戏剧冲突，同时采用了一些象征手法，描写秘鲁海滨渔民的命运。

同时代剧作家胡安·里奥斯（1914～　）获得过4次国家戏剧奖：诗剧《堂吉诃德》（1946）、悲剧《梅迪亚》（1950）、印加神话剧《阿雅尔·孟科》（1952）、古典神话剧《阿尔戈斯》（1954）。他的剧作有脱离秘鲁现实的倾向，从神话传说和古典著作中取材，然而却能够深入探索人物的内心，反映具有普遍意义的人性冲突。

贝纳尔多·罗卡·雷伊（1918～　）的《洛伊斯》（1949），获得国家戏剧奖，1957年发表的独幕剧《阿塔瓦尔帕之死》再度获奖；这部剧本再现了西班牙征服者毁灭印加古国的最后一幕，具有强烈的爱国主义色彩。

在新一代的剧作家中，最能表现民族特色，同时取法现代戏剧技巧的，是S.萨拉萨尔．邦迪（1924～　）。1947年他的第一部剧本《爱情，伟大的迷宫》获国家戏剧奖，名作《幸福岛是没有的》（1954）则是一部反映社会失望情绪的讽刺剧，具有悲剧的深刻意义。

另外，E. S. 斯瓦伊内的3幕剧《科雅科却》（1958）写的是山岭矿区中具有进步思想的人们，企图利用技术和科学，向大自然，向迷信，向保守势力等进行斗争。1965年，他的第二部剧本《玉米棒子》属于同一类型的主题，不过背景是原始丛林，主要人物是为发展农业而向丛林不断挑战的人们。

著名小说家里奥·巴尔加斯·略萨（1936～　）也在戏剧领域进行探索，写出了《蒂克纳小姐》（1980）和《凯蒂与河马》（1983）等剧本。

## 【冰岛戏剧】

（Icelandic Drama）冰岛的民族戏剧发展比较晚，其戏剧活动最早出现于1720年左右，当时教会为传播教义用拉丁语演出一些短小的宗教剧。从1784年起，教

会的拉丁语学校开始在首都雷克雅未克演出欧洲剧作家的剧目，多为丹麦 L. E. 霍尔堡和法国莫里哀的喜剧。1791 年，雷克雅未克的拉丁语学校首次上演了冰岛人创作的剧目。1888 年，冰岛建立了第一座固定剧院，1897 年成立戏剧协会。当时主要由学校和宗教团体进行业余演出，直到 1930 年冰岛才开始有了职业剧团。

西格纳多·彼得森（1759～1827）是冰岛第一位民族剧作家，他的剧本多是时事讽刺小品。诗人马蒂亚斯·约楚姆松（1835～1920）于 1861 年创作了冰岛第一部经典性的剧作《流放记》，描写绿林好汉的故事。他还翻译过莎士比亚和易卜生的剧本。伊德德里·埃纳尔松（1851～1939）曾建议成立国家剧院，翻译过莎士比亚和易卜生的剧本。他以冰岛民间传说为题材的作品，开了冰岛浪潮主义戏剧的先河。约翰·西古尔永松（1880～1919）是冰岛戏剧史上先驱者之一，以创作悲剧闻名于欧洲，他在 1911 年以冰岛民间传说为素材创作的《山间的埃维恩杜尔》和《他的妻子》，描写了人类的两种本能——饮食与情欲之间的矛盾冲突。他的悲剧《加尔达拉罗夫杜尔》(1915）描写了人的愿望和用智慧力量同黑暗势力展开的搏斗，被誉为冰岛“浮士德”式的作品。

1897 年冰岛戏剧协会的成立，标志着冰岛戏剧专业化的开始。戏剧协会拥有自己的剧场和一批导演、演员，有一套经常轮换上演的保留剧目。在这一时期涌现了一批优秀剧作家和剧作，其中以大卫·史蒂文森（1895～1964）及其剧作《金门》(1941)、西格纳多·诺达尔（1886～?）及其剧作《复活》（1946）尤为著名。这两部剧作曾在北欧各国和英国公演，轰动一时，它们预示了未来冰岛戏剧发展的两个方向：传统的乡土戏剧和创新的实验戏剧。前者多以冰岛民间传说为题材，乡土气息浓厚，风格朴实自然，多是幽默喜剧。后者多是易卜生式的社会问题剧，反映家庭关系、伦理道德及个人价值观念和宗教信仰等等的变化。这类作品受皮兰德娄等现代主义戏剧的影响，形式多样新颖，以机智的对话见胜。

1950 年“国家剧院”的建立是冰岛戏剧发展的又一里程碑，它表明第二次世界大战后冰岛戏剧趋于成熟。导表演艺术和舞台美术的水平都有了提高。在戏剧文学方面，乡土戏剧和实验戏剧既独立发展，又互取所长。例如阿格纳·托尔达松（1917～　）的闹剧《原子和妇人》（1955），把资本主义社会现代化的繁荣假象和冰岛乡村的古老道德观念进行了对比。诺贝尔奖金获得者 H. K. 拉克斯纳斯（1902～　）的“社会喜剧”融会了传统的闹剧、讽刺剧乃至宗教剧技巧和现代的易卜生式问题剧、布莱希特史诗剧手法，创作了《冰岛之钟》（1950)、《银月》（1954）和《鸽子宴》（1966）等代表作品，获得较高声誉。他的《出卖了的摇篮》（1954）在冰岛和欧洲许多国家演出。

60 年代，继承乡土戏剧传统的青年剧作家有约库特·雅各布松（1933～　）和艾纳·帕尔森（1925～　）；发扬实验戏剧精神的有厄杜尔·比约恩松（1932～　)等。实验性的“面具剧团”，上演布莱希特和尤涅斯库等人的作品，培养了本国剧作家，如艾尔林格·哈尔道森（1930～　)、古德蒙德·斯坦森（1925～　）和麦格纳斯·琼森（1938～　）等。70 年代以后，冰岛还出现了两位引人注目的年轻女剧作家斯瓦瓦·雅科布斯多蒂尔（1930～　）和尼娜·阿纳多德（1941～　）。

## 【波兰戏剧】

（Polish Drama）波兰戏剧始于13世纪，与宗教有着密切联系。古代波兰的戏剧取材于圣经故事，由神职人员演出。克拉科夫是宗教戏剧的中心。1253年前产生的《扫墓》是现存最早的一部宗教剧，在以后的3个世纪中，它成为波兰各地教会经常演出的剧目。后来的宗教剧大多描写耶稣的事迹，由信徒或演员扮演。剧本也由单本剧发展到连台剧。克拉科夫的多米尼加教堂一次演出耶稣受难的连台剧就持续了4天。现存的古代宗教剧本约有80部，以描写基督诞生的内容为最多。其中有些剧本曾得到17世纪波兰作家的润色加工。16世纪初，波兰还出现了演出宗教剧的木偶剧团。

16世纪波兰的世俗戏剧得到发展。剧本多取材于古希腊罗马神话，当时的克拉科夫雅盖降大学是世俗剧的一个中心，在它的带动下，世俗戏剧活动遍布全国，不少作者还从民间的杂耍艺人那里吸收了幽默风趣、插科打诨等手法，创作出喜剧、闹剧和讽刺剧。

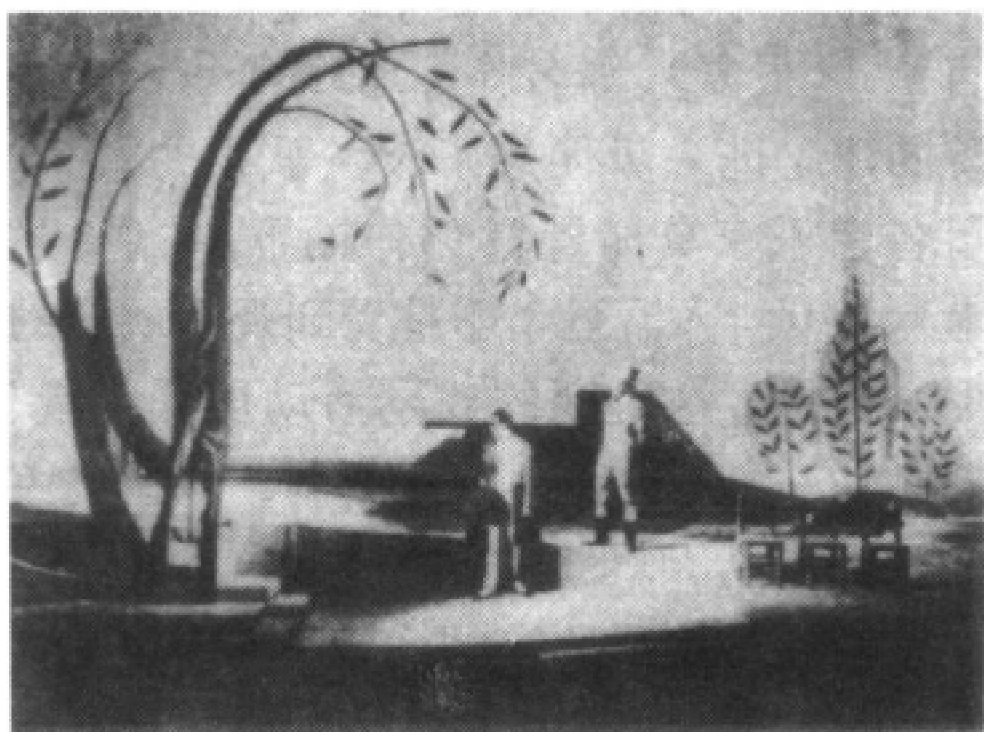
这一时期，一些诗人也写作剧本，如M. 雷伊（1505～1569）写作了《约瑟夫的一生》等。其中以J. 科哈诺夫斯基（1530～1584）的《拒绝希腊使者》一剧影响最大。该剧初演时，曾模仿意大利的舞台布景，豪华壮丽。

17世纪，波兰戏剧活动可分为宫廷戏剧、平民戏剧、学校戏剧和教会戏剧。宫廷戏剧以外国剧团演出为主。最初是意大利的歌剧和英国的话剧。嗣后，法国剧团占据了宫廷舞台。宫廷中有时也演出波兰作家编写的剧本，如巴里卡的《出身农民的国王》。S. H. 鲁博米尔斯基（1642～1702）的剧本在宫廷中演出受到好评。

平民戏剧具有世俗的内容和独特的风格，多由乡镇教师、行吟诗人和江湖艺人创作，对社会上的种种恶习进行嘲讽和揭露，形式活泼轻快。以阿尔贝杜斯为剧中主人公的一组讽刺喜剧最受欢迎，学校戏剧寓教于乐，由学校师生自编自演，多以圣经内容为题材，间或演出以希腊神话为素材的剧本。教会戏剧在城乡文化生活中仍占主导地位，剧中除上帝和圣徒外，开始出现罪人的形象。到17世纪末，波兰宗教剧目达200余种。

18世纪初，波兰宫廷舞台由意大利、法国和德国的剧团所占领。18世纪中叶，民族戏剧开始摆脱外国的影响，走上独立创作的道路。W. 热乌斯基（1706～1779）的悲剧《茹凯夫斯基》（1758）和《瓦尔明城下的符瓦迪斯瓦夫》（1760），取材于波兰历史，歌颂了波兰国王和大臣的雄才大略、英勇善战。F. 博霍莫莱兹（1720～1784）一生编写的20多部剧作对波兰启蒙运动戏剧起了开拓作用。

1765年是波兰戏剧史上划时代的一年，华沙建立了第一座公共剧院——民族剧院，使戏剧摆脱了教会和权贵的控制。



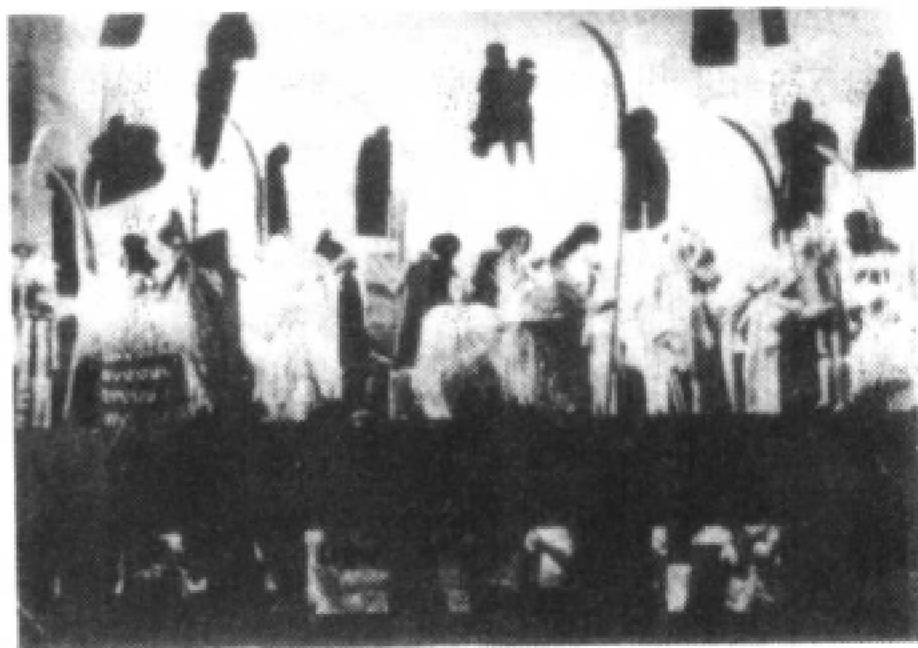
《科尔迪安》剧照

18世纪下半叶喜剧成就最大。F. M. 扎布沃茨基（1754～1821）的《求婚的纨

袴子弟》（1781）、《贵族至上主义》（1785）和《迷信者》（1781），对贵族的保守落后、自私自利和傲慢自大进行了鞭挞。J. U. 聂姆策维奇（1757～1841）的《议员返乡》是波兰最早出现的一部政治喜剧。著名戏剧家还有 W. 博古斯瓦夫斯基，他担任民族剧院院长达 20 年，建立了波兰第一所戏剧学校，对波兰戏剧事业的发展作出了重大贡献。

1772 年，波兰遭到俄、普、奥的三次瓜分后，文学艺术的发展受到阻碍。19 世纪初叶，随着民族解放运动的发展，波兰文学艺术进入浪漫主义时期。诗人 A. 密茨凯维奇的诗剧《先人祭》，以饱满的爱国激情和独特的结构闻名于世。J. 斯沃瓦茨基的《科尔迪安》、《玛丽亚·斯图亚特》、《巴尔拉迪娜》、《法塔齐》等剧，揭露了封建统治者的贪婪凶残，表达了诗人对祖国的热爱。Z. 克拉辛斯基（1812～1859）的《非神曲》和《伊里迪翁》在波兰文学史上也颇有名声。前者反映劳动群众与贵族阶级之间的殊死斗争，后者取材于古罗马历史。两剧都流露出作者对贵族阶级的同情和对革命的不满。作家 A. 弗雷德罗另辟蹊径，把现实主义喜剧创作推向高峰，写出了象《夫妻》、《少女的誓言》、《报复》等名作。1833 年华沙大剧院的建立进一步促进了波兰歌剧的繁荣。著名音乐家莫纽什科创作的歌剧《哈尔卡》、《凶宅》，至今还是受到观众欢迎的保留剧目。这时期的戏剧活动虽受到俄、普、奥三国统治者的种种限制，但在奥占区仍较活跃，里沃夫成立了"大剧院"，克拉科夫扩建了原来的"老剧院"。波兰作家的作品大多在奥占区最先上演。在俄占区，华沙的戏剧活动受到俄国统治当局的严厉控制。俄国人担任大剧院的经理，禁止演出密茨凯维奇、斯沃瓦茨基等波兰爱国诗人的作品。19 世纪 50 年代开始，民族压迫加剧，各占领区的戏剧活动倍受遏制。普占区一切专业剧院和剧团被取缔，奥占区的波兰剧团被德国剧团取代，华沙的剧院也被查封。

19 世纪下半叶由于外族统治者的严格审查，波兰戏剧创作发展受到限制。主要剧本有 J. 纳齐姆斯基（1839～1872）的《不是笑话的喜剧》和 A. 希温托霍夫斯基（1849～1938）的三部曲《不朽的灵魂》等。这时期的喜剧继承了弗雷德罗的传统，针砭封建余孽和市侩风气，如 E. 卢博夫斯基（1831～1923）的《偏见》、《蝙蝠》和《升官记》，K. 查莱夫斯基（1849～1919）的《婚礼之前》、《阿弗尔夫妇》等。M. 巴乌茨基（1837～1901）和 J. 布利津斯基（1827～1893）是这个时期最杰出的喜剧作家，前者通过常见的生活现象来反映社会问题，其代表作有《顾问先生的顾问》、《猎取丈夫》、《单身汉俱乐部》、《大鱼》。后者揭露金钱的腐蚀作用，其主要作品有《达马齐先生》和《崩溃》。随着爱国思想日益高涨，德国剧团的影响在缩小，波兰戏剧受到了重视。克拉科夫剧院除上演莎士比亚和歌德等外国名家的剧作外，还演出了不少波兰作品。在导、表演方面追求整体性和自然，形成戏剧上的"克拉科夫派"。


《婚礼》剧照



《先人祭》剧照（波兰）

19世纪末20世纪初，波兰戏剧在创作和表演方面呈现出繁荣景象。创作方面，有带象征派色彩的剧作家S. 韦斯皮扬斯基（1869～1907）的《婚礼》、《华沙歌》、《列列维尔》和《十一月之夜》，现代派作家S. 普日贝舍夫斯基（1867～1927）的《为了幸福》、《金羊毛》、《母亲》和《雪》，新浪漫派作家雷德尔（1870～1918）的《着魔的圆圈》，都受到观众的欢迎。此外有从印象派发展到表现派的剧作家米琴斯基（1873～1918）的代表作《帕托金公爵》和《灵魂的敌人》。带有现实主义、自然主义倾向的作家有基谢烈夫斯基（1876～1918）、弗·裴金斯基（1877～1930）。其中G. 扎波尔斯卡的影响最大，她的喜剧《杜尔斯卡太太的道德》、《玛丽切夫斯卡小姐》和《他们四个人》都是波兰剧院的传统剧目。演出方面，克拉科夫和里沃夫的剧院在T. 帕夫利科夫斯基和卡达尔宾斯基的领导下，取得了新的突破。他们确立了导演的重要地位，在导、表演方面追求演出完整性，并把象征派、表现派的一些手法应用到表演和舞台设计上。此外他们不但积极扶持现代戏剧，还重视上演19世纪浪漫主义戏剧。这时期导演和演员齐弗曼、索尔斯卡、卡敏斯基、索尔斯基、维索茨卡，舞美设计家弗里兹等，都是蜚声剧坛的名家。

1918年波兰独立，各大城市都建立了剧院，戏剧创作繁荣，各种流派并存。其中有着重刻画心理的Z. 纳乌科夫斯卡（1884～1954）的《妇女之家》和《他回来之日》，J. 沙尼亚夫斯基（1886～1970）的《黑人》、《轻浮的人》、《鸟》、《水手》和《律师与玫瑰花》；有采用象征和表现派手法的K. H. 罗斯特沃罗夫斯基（1877～1938）的《反耶稣》和《意外》；L. H. 莫尔斯廷（1886～1966）以古希腊妇女为题材的《保卫克桑蒂帕》、《珀涅罗珀》歌颂了美和人的尊严；S.I. 维特凯维奇（1865～1939）是波兰先锋派和荒诞派的戏剧代表，他的作品《小庄院》、《皮鞋匠》对西欧现代派戏剧的发展有深远影响。这时期的戏剧演出也十分活跃，其中首创"十三排剧院"的导演奥斯特尔瓦、探求"雄伟戏剧"的导演席勒尔、采用新现实主义方法的裴扎诺夫斯卡都是新秀。舞美设计除了传统的布景外，还大胆采用了建筑型的舞台以及崭新的灯光和色彩，出现了象普诺纳什科、达舍夫斯基等著名舞美设计家。

第二次世界大战期间，波兰遭到德国法西斯的蹂躏，剧院遭到破坏，戏剧活动完全停止。战后戏剧事业得到很大发展。70年代末，波兰拥有67座剧院和25个木偶剧团。戏剧创作方面，40年代的著名作品有沙尼亚夫斯基的《两个剧院》（1946）、克鲁奇科夫斯基的《德国人》

(1949)。50年代初，出现了一批描写现实的“生产戏剧”，反映波兰当时的生产建设和社会生活，但大多流于概念化和简单化。1956年以后，波兰在政治、经济、文化各方面都进行了一系列改革。戏剧创作也发生了新的转折，传统的戏剧结构被突破，出现了多种流派。老作家克鲁奇科夫斯基运用现实主义创作方法，写出《自由的第一天》（1959）和《总督之死》（1960）等名作。一批青年剧作家，如T. 卡尔波维奇、J. 伊雷登斯基、S. 格罗霍维亚克、B. 德罗兹多夫斯基、J. 克拉辛斯基、T. 鲁热维奇和S. 姆罗热克等，继承了波兰先锋派的传统，汲取了西欧荒诞派戏剧的经验，表现出怪诞、讽刺、幽默、隐喻、恐怖等特点。其中鲁热维奇的《卡片集》最有代表性，剧本结构零碎、松散，被称为“积木式”结构。它通过梦境和回忆表现波兰人的片断经历，被视为波兰当代戏剧的经典之作，被选为中学生读物。60年代末期，出现新古典主义和新浪漫主义戏剧流派，前者以雷姆凯维奇为代表，主要作品有《别了犹大》，后者以E. 布雷尔为代表，主要作品有《十一月事件》。70年代起，戏剧创作中梦幻或幻景的成分加重，如海·卡伊扎尔的《训斥》、鲁热维奇的《老妇人久望》。

在演出方面，战后初期波兰剧院以演出古典戏剧为主。50年代初期则以演出现代戏剧和俄苏戏剧为主。1956年以后，波兰剧坛曾相继出现布莱希特、萨特、迪伦马特和荒诞派戏剧热。导、表演方面，既有老一代的导演如席勒尔、奥斯特尔瓦、弗里兹、费什曼，又有在40年代崭露头角、以导演现代剧闻名的阿克赛尔、科热涅夫斯基等。50年代后期涌现出一批有才华勇于探索的导演，他们突破舞台演员和观众之间的界线，一反舞台布景中的自然主义传统，采用象征手法，突出集体的表演技巧。其中斯维纳尔斯基、雅罗茨基和格洛托夫斯基等，为探索新的导、表演方法进行了可贵的实验。50年代后，大学生剧团异常活跃，他们的演出带有先锋派戏剧的特点，其中如格但斯克的乒乓剧团、华沙的讽刺剧团在西欧戏剧界都有一定声誉。

## 【朝鲜戏剧】

（Korean Drama）起源于同祭祀和农功事毕的欢庆活动相结合的原始歌舞，如“天君”、“舞天”、“东盟”等。但真正戏剧的产生是在中世纪。

**19世纪以前的戏剧** 高丽时期（918～1392）出现的假面舞剧“处容剧”，已经是有戏剧的基本要素——矛盾冲突，是歌舞向戏剧过渡的标志。12世纪末至14世纪产生了假面剧（亦称山台剧）、木偶剧。19世纪末产生了唱剧。

*假面剧* 产生于高丽末期。它继承了古代的歌舞传统，具有明显的戏剧特点：已有台本，戏剧情节比较复杂，戏剧冲突也更加尖锐化，并且出现了舞台和职业演员。共分3大类：①流行于朝鲜中部京畿道一带的阿岘本山台剧、鹭梁津山台剧和杨州别山台剧；②以黄海道凤山为中心的凤山假面剧；③盛行于朝鲜南部庆尚道一带的五广大剧。在舞台结构方面，京畿道山台剧的舞台居中，左面为化妆室，右面为乐队。而凤山假面剧还不具备正式舞台，只是在广场周围竖起9个熊熊燃烧的火炬，以广场为舞台。五广大剧也在广场上演出。在具道方面，假面剧所使用的假面有红、黄、蓝、白4种颜色。假面剧的内容主要是讽刺封建两班贵族和僧侣的荒淫无耻，揭露贵族对人民的残酷压迫和剥

削，表达人民追求幸福生活和美好爱情的愿望。其主要艺术手法是讽刺。在朝鲜戏剧史上，假面剧标志着朝鲜戏剧的正式形成。假面剧的台本还不够完善，如场与场之间没有联系，也没有贯穿全剧的主人公。后来假面剧被木偶剧逐步取代。

木偶剧　大约形成于高丽时期。一类是汉城木偶剧，一类是长渊木偶剧。两者虽然都借助木偶来表演，但在戏剧情节、戏剧冲突和登场人物等方面均有所不同，特别是台词表现出各自的地方特色。汉城木偶剧中的东方锡和长渊木偶剧中的玄默大师的形象，揭示了封建制度的黑暗与腐朽，反映了人民对美好未来的向往。木偶剧在形式上比假面剧进一步完善，场与场之间有一定联系，有贯串全剧的主人公，剧中人物有具体职务。反映出中世纪朝鲜戏剧的进一步发展。

唱剧　产生于19世纪末，由18世纪“弹词”演变而来。唱剧继承和发展了假面剧和木偶剧的传统，舍弃了假面和木偶，完全由演员演出，演唱的要素增加，台词也更为精练和富于表现力。唱剧由3部分构成，即演唱、剧情和戏剧动作。19世纪末曾涌现出权三得等著名唱剧演员。唱剧的代表剧目是《春香传》。其他剧目如《沈清传》、《兴夫传》、《裴裨将传》等，歌颂了人民的勤劳及纯洁的爱情，谴责了贪欲、暴恶与荒淫，反映了人民对幸福和自由的强烈向往。

**现代话剧和卡普戏剧运动**　1911年，日本帝国主义侵占朝鲜。在此时期，作为反帝爱国运动的一翼，文化启蒙运动也广泛开展起来。新剧运动和新小说的兴起，揭开了现代文学和现代戏剧的序幕。1925年8月，朝鲜无产阶级艺术同盟（简称“卡普”）成立，在其领导和影响下，先后建立了白鸟会、山有花会、白羊会、综合艺术协会和新兴剧场，进行了公演和各种革命戏剧活动。1930年4月，卡普进行了调整，成立书记局，下设文学、戏剧、电影，音乐和美术5个部。卡普戏剧部不顾日本帝国主义的种种迫害与镇压，1930～1934年间，先后组织了青服剧场、小型剧场、麦克风剧团、近代剧场和新建设剧团，演出了卡普剧作家宋影的《护身术》、《新任理事长》和外国进步话剧。这些演出鼓舞了朝鲜人民反抗日本帝国主义的斗志。卡普还对其所属剧团的演员进行了思想和艺术技巧上的训练，并和日本帝国主义扶植下的“新派”剧进行了斗争。卡普是朝鲜现代话剧的创始者。

“新派”剧系日本帝国主义者为巩固其法西斯独裁统治，扶植一小批资产阶级文人组建的。有李人植等模仿日本“新派”剧成立的圆觉社，林圣久、金道山等组织的“新派”剧社——革新团，李基世等组成的唯一团剧团。它们上演了日本的《法之法》、《杀害义兄》，翻译演出了日本



朝鲜平壤万寿台艺术团演出歌剧《卖花姑娘》海报

话剧《不如归》、《长恨梦》等剧。这些“新派”剧团由于不得人心，先后解散。从1922年起，“新派”剧形成由聚星座独霸的局面。上演的剧目有《眼泪》、《流浪



朝鲜平壤民族歌剧团演出歌剧《血海》海报

的男女》和《温泉的一夜》等。这些剧目中主人公多是强盗、杀人犯、流浪汉和色情狂，充斥着颓废、堕落、色情、绝望、顺从等思想情绪。

**抗日武装斗争时期的话剧** 从30年代起，朝鲜人民的民族解放斗争进入了武装斗争的新阶段。朝鲜人民革命军的文艺工作者创作了《卖花姑娘》、《血海》和《城隍庙》等革命话剧。《卖花姑娘》通过一个长工家庭的生活悲剧，指出受压迫人民只有起来革命，才能维护民族独立，获得民主自由。《血海》通过一位在日本殖民统治下受尽压榨的母亲的成长过程，揭露了日本帝国主义的罪行，揭示了抗日救国的革命真理。

**朝鲜民主主义人民共和国成立后的话剧** 1948年朝鲜民主主义人民共和国宣告成立，朝鲜戏剧进入了蓬勃发展的新阶段。在和平民主建设时期（1945.8～1950.6）以革命传统为主题的代表剧目有朴灵宝的《等待日出的人们》（1948），塑造了一位忠于革命事业的朝鲜人民军革命战士形象。以土地改革为题材的代表作有南宫满的《山桃花开的时候》（1946）和朴文焕的《成长》（1948），反映了土地改革的激烈斗争和在斗争中新人的成长。在祖国解放战争时期（1950～1953）产生了大量反映朝鲜人民军战士革命英雄主义的剧作，代表作有韩泰泉的独幕剧《只接受一个命令》（1952）和韩成的多幕剧《看见海了》（1953）。其中《只接受一个命令》写的是朝鲜人民军某排战士在受敌人包围的困难情况下，终于胜利完成任务的故事。以后方朝鲜人民的抗美救国斗争为主题的代表作有韩凤植的《煤矿上的人们》，描写了在战略撤退时期某煤矿工人为保护矿山机器免遭敌人破坏所进行的英勇斗争。在战后恢复建设和社会主义建设时期（1953～1958），反映朝鲜人民奋起恢复被战争破坏的国民经济的剧作最具有代表性，如李东春的《伟大的力量》（1958）、柳基鸿的《在怀念的地方》（1954）。《伟大的力量》反映了某炼铁厂工人为修复高炉所进行的顽强斗争。《在怀念的地方》写的是某炼钢厂工人提前58天修复了被敌人破坏的炼钢炉的感人事迹。在千里马运动和7年国民经济计划时期（1958～1967），优秀剧本有赵白岭的《红色宣传员》、李东春的轻喜剧《回声》（1961）等。《红色宣传员》反映了朝鲜人民开展的千里马运动，表现了朝鲜农民一致奋起建设社会主义新农村的崇高精神面貌，塑造了千里马旗手的典型形象。

进入70年代后，朝鲜歌剧得到了进一步的发展，《党的好女儿》（1971）、《金刚山之歌》（1973）、《南江村的妇女》（1974）和《青春的果园》（1974）是成



北京人民艺术剧院演出《红色宣传员》剧照

就较高的作品。《卖花姑娘》、《血海》等30年代的革命话剧，也改编为歌剧上演。



《卖花姑娘》剧照（朝鲜）

## 【丹麦戏剧】

(Danish Drama) 丹麦最早的戏剧活动是中世纪天主教会的圣经故事演出，多由教会神职人员或神学院学生在礼拜仪式中进行。最初演出的圣经故事，多用拉丁语。12世纪后出现用丹麦语演出的宗教神秘剧或道德剧。现存最早的戏剧剧本是描写使徒事迹的《多罗西亚喜剧》(1531)。

文艺复兴时期，世俗戏剧逐渐取代宗教戏剧，形式有闹剧、音乐剧、喜剧等，主要演出场地也由教堂移入宫廷。世俗戏剧广泛吸收丹麦民间歌舞的因素，发展出一种称为“歌唱剧”的独特戏剧形式，在巴罗克文艺时期盛极一时，成为丹麦戏剧的传统之一。“歌唱剧”的代表作家和作品是劳伦伯格（1590～1658）及其《阿里翁》(1599)。喜剧多反映新兴市民阶级生活，代表剧作家是兰克（1539～1607)。他的作品有据普劳图斯《一罐金子》改编的《吝啬鬼》(1599）和《参孙之狱》(1599）等。

18世纪初，丹麦戏剧兴盛起来，剧作家斯基尔（1650～1694）仿莫里哀写了一批喜剧。但真正对丹麦戏剧作出贡献的是具有“丹麦莫里哀”之称的霍尔堡。他广泛吸收阿里斯托芬、普劳图斯、意大利即兴喜剧和莫里哀的喜剧手法，创作了一批以丹麦生活为背景的喜剧。代表作有《山上的耶柏》(1722）和《政治工匠》(1723）等。

18世纪中叶，丹麦戏剧一度衰落，1775年尼托夫剧院的建立标志丹麦剧场艺术的新发展。尼托夫剧院（现名“丹麦皇家剧院”）上演了布鲁恩（1745～1816）的《扎里尼》(1772)，该剧被认为是丹麦第一部标准悲剧。18世纪后期出现的最重要剧作家是埃瓦尔德（1743～1781)，他受高乃依和莎士比亚的影响，创作了以丹麦历史人物为题材的悲剧《巴尔德之死》(1773）和具有强烈浪漫色彩的《渔夫》(1779)，为19世纪初丹麦浪漫主义戏剧运动打下了基础。

19世纪浪漫主义剧作家提出“更新民族喜剧”口号，把剧作内容从反映市民生活转为描绘丹麦的自然、历史和乡土风情。这时产生的一批喜剧作家，以海贝格（1791～1860）为代表，作品有《四月的愚人们》(1826）等。另一位浪漫主义剧作家欧伦斯莱厄受席勒和歌德的影响，侧重写丹麦历史事件，歌颂丹麦民族英雄，有《阿拉丁》(1805）和《圣奥拉夫》(1836）等作品。

丹麦浪漫主义戏剧有明显复古和脱离现实的倾向。著名文艺理论家G. 布兰代斯（1842～1927）提倡文艺批评社会、干预现实。他的理论通过易卜生和斯特林堡的剧作影响了20世纪初丹麦戏剧。H. 伯格斯特拉姆（1868～1914）仿效易卜生的社会问题剧创作出《林格加德公司》(1905）和《夫人茶点》(1910)。纳坦森（1868～1944）写了讨论丹麦资本主义社会家庭关系的《四壁之内》(1912)。S.

伯尔伯格（1898～1947）在斯特林堡表现主义剧作影响下，强调对个人心理的研究，代表作有《没有一人》（1920）等。这一时期的剧作家还有G. 威德（1858～1914）和H. 德拉克曼（1846～1908）。他们强调戏剧的娱乐作用，致力于形式上的实验。对后世有一定影响。

第一次世界大战后，丹麦戏剧出现两大倾向，一是主张继承进步传统，揭示资本主义社会的现实，强调戏剧的教育作用。主要代表人物是19世纪30～40年代的O. P. L. 费舍尔（1904～1956），著有《孩子》（1936）、《替罪羊》（1938）和《月中人》（1951）等。第二种倾向是一些作家既对资本主义现实不满，又充满失望和颓废情绪，表现出知识分子的精神危机。他们的作品多具表现主义或象征主义特色，经常在舞台上表现梦境、幻觉和潜意识。代表作家有蒙克（1898～1944）、阿贝尔（1901～1961）和索亚（1896～ ）。蒙克著有《理想主义者》（1928）、《单词》（1932）和《罪犯和圣贤》（1933）；阿贝尔著有《失去的旋律》（1935）和《夏娃为关心孩子的时代服务》（1936）；索亚著有《我是谁?》（1932）、《尼尔松爵士拿掉了遮羞布》（1934）和《我的高帽》（1939），索亚在20世纪50年代还创作了一批所谓“新现实主义”戏剧作品，以反战为主题，如《狮子穿上紧身衣》（1950）等。

20世纪50年代，有些剧作家为寻找新的社会道德基础，重新提倡“人本主义”，如布朗纳尔（1903～1966）写的《同胞们》（1952）强调人类的互相关心。还有一些剧作如梅思林格（1917～ ）的《明日》（1950），表现了对资产阶级人道主义的失望。

20世纪60年代，奥尔森（1923～ ）继承30年代左倾戏剧传统，著有《少年之恋》（1962）、《俱乐部宴会》（1966）、《娜拉走后去哪儿》（1968）和《谄媚者》（1969）等。另一位重要的左派剧作家是L. 彼得森（1934～ ），著有《女人就是惩罚》（1965）等。流行于30～40年代的“时事讽刺剧”这时更加成熟活跃，尤其盛行于大学校园，主要剧作家有K. 里夫博约格（1931～ ）等。和左派戏剧形成对照的是反映资产阶级个人危机的荒诞剧，主要作家是L. 潘杜罗（1923～1977），著有《提箱》（1962）和《地下室的吃人者》（1962）。后来又有J. 埃恩伯（1932～ ）和A. 麦德森（1939～ ）。前者著有《丢失的侏儒》（1962），后者著有《生活片断及其他》（1967）等。

20世纪60年代丹麦戏剧的一个重大发展是电视剧的兴起，它对传统和实验性的舞台剧有强烈冲击。重要的电视剧作家有罗纳尔德（1928～ ），著有《为一人拳击》（1964）、《进一步通知才到达》（1967）和《我要拿回我的一切》（1971）等。彼得森是丹麦广播剧的重要作家，作品有《肯定生活》（1969）和《来吧，吉卜赛人》（1971）等。

## 【德国戏剧】

（German Drama）源于古代民间仪式和游戏活动。后由于民间流浪演员的出现而得到发展，中世纪已趋成熟，至20世纪40年代中期形成繁荣兴旺的景象，其间，大体经历了6个阶段。

**17世纪以前的戏剧** 中世纪从宗教仪式中逐步形成的宗教戏剧，由教会人员演出，后来将演出改在教堂外面举行，允许非教会人员参加。在中世纪德国逐渐形成和发展起来的除宗教戏剧外，还有奇迹

剧、神秘剧和道德剧。它们或多或少地反映了封建僧侣阶级和人民群众之间的矛盾以及教会传统和世俗传统之间的冲突。

中世纪德国最主要的民间戏剧是在戒斋节演出的一种笑剧，题材多为日常生活，情节简单，具有一定的讽刺内容，矛头常指向教会。在16世纪的宗教改革影响下，以纽伦堡为中心，戒斋节戏剧获得重大发展。主要代表人物是H. 萨克斯（1494～1576），他不仅写戒斋节戏剧，也写悲剧和喜剧，数量很多，但内容较简单。他的戏剧活动为德国职业演员的形成创造了条件。雅各布·艾雷尔（1540～1604）是纽伦堡戒斋节戏剧的最后一个代表，他的重要贡献在于将戒斋节戏剧引向巴罗克戏剧。

文艺复兴时期，德国出现了拉丁人文主义古典戏剧。泰伦提乌斯的喜剧和塞内加的悲剧从15世纪中叶起列入海德堡大学的课程，有些德国作家模仿罗马戏剧写剧本。文艺复兴时期的英国喜剧和意大利即兴喜剧传入德国，前者影响尤大。德国人上演的所谓流血悲剧，往往加进一些喜剧性插曲，间有德国民间戏剧里常见的小丑人物出现，使这些悲剧具有了民族特色。到16世纪末叶，德国产生了职业戏剧活动家。

16世纪后半期，宗教戏剧得到很大发展，到三十年战争期间（1618～1648）达到顶峰。这时的宗教戏剧不仅采用圣经题材和圣徒传说，而且采用古典的、历史的和当代的题材，用拉丁文写作。其目的是宣扬宗教思想，诱导人们脱离现实生活，这是德国戏剧史上的一次倒退。

三十年战争使德国民族遭到空前的浩劫，封建割据的局面有了进一步的巩固和加强，从此德国戏剧艺术完全掌握在宫廷贵族手中，他们抛弃了民族戏剧传统，倾心向意大利和法国戏剧学习。17世纪，M. 奥皮茨（1597～1639）及他的《德国诗论》虽然对德国戏剧发生过相当大影响，但他只是追随古代和法国古典主义美学观点。德国向法国学来了古典主义戏剧，向意大利学来了芭蕾舞剧和歌剧。德国的第一部歌剧《达芙娜》是奥皮茨于1627年根据努奇尼的作品和舒茨合作改写的。比奥皮茨稍晚的A. 格吕菲乌斯（1616～1664）和C. 魏塞（1642～1708）对于德国戏剧的发展都作出过较重要的贡献。他们都有反封建的倾向，重视戏剧的教育作用。特别是魏塞，被看作德国启蒙世纪的黎明，是德国启蒙戏剧家莱辛的先驱者。魏塞比他的前辈格吕菲乌斯乐观和富于理智，他强调戏剧必须反映日常生活，首先是市民生活，表现新教道德和先进的市民阶级的思想感情，对知识、理智和自然进行了热情的称赞。

17世纪末，著名演员费尔滕（1640～约1692）在他的剧团里对演员进行艺术训练，并为建立职业剧团作出了长期不懈的努力。

**启蒙运动及狂飙突进运动时期的戏剧**　德国戏剧界在启蒙运动的影响和推动下，相继出现了由卡洛琳娜·诺伊贝尔（1697～1760）、G. H. 科赫（1705～1775）、K. 阿克尔曼（1712～1771）和F. L. 施罗德（1744～1816）等人领导的剧团。

著名的女演员兼剧团领导人诺伊贝尔从1727年开始同文艺理论家戈特舍德（1700～1766）合作，进行戏剧改革。经过他们的共同努力，莱比锡很快变成德国戏剧演出的中心，对德国戏剧的发展产生了深远影响。戈特舍德是德国早期的启蒙学者，他主张以法国古典主义戏剧为戏剧改革的依据，把波瓦洛的《诗的艺术》高

乃依和拉辛的戏剧创作视为最高典范，他强调理性和自然的重要性，坚持戏剧应该发挥社会教育作用的观点。但是古典主义对他的戏剧改革没有多大帮助。18 世纪 40 年代，他在德国戏剧界的领导地位被德国流泪喜剧的代表作家 C.F. 格勒特（1715～1769）所代替。

流泪喜剧是从法国传来的。这种戏剧反映了德国资产阶级的保守性和庸俗性，莱辛曾经对它进行过严厉的批判；但是它对于启蒙戏剧也产生过直接影响。和格勒特同时期的剧作家 P.E. 施莱格尔（1719～1748）在 18 世纪德国戏剧发展过程中占有重要地位，他曾经拥护戈特舍德的戏剧理论，后来离开古典主义道路，主张向英国戏剧学习。他对莱辛有重大影响。

莱辛是杰出的启蒙思想家、文艺理论家和戏剧家，德国市民悲剧的创始人，著有《关于当代文学的通讯》、《拉奥孔》和《汉堡剧评》。《汉堡剧评》被认为是欧洲启蒙时期最重要的戏剧理论著作之一。莱辛的戏剧理论和主张，对于整个欧洲戏剧发展的影响十分深远。他强调理性、自然和真实生活的重要性，要求戏剧发挥教育作用。在他的影响和指导下，汉堡在戏剧活动方面很快超过了莱比锡，汉堡学派也逐渐形成和发展起来。



《铁手骑士葛兹·封·贝利欣根》剧照



《华伦斯坦》剧照

汉堡学派的领导人是著名演员、导演剧作家和剧院领导人施洛德尔，因此汉堡学派又被称作施洛德尔学派。经过他的努力，古典主义的表演体系被现实主义的表演体系所代替。施洛德尔在莱辛的指导下遵循康拉德·埃柯夫（1720～1778）的现实主义，推进了德国启蒙时期现实主义的表导演艺术。埃柯夫创立的第一所德国表演艺术学院，为德国的现实主义表演艺术奠定了基础，他培养的演员中，布罗克曼（1745～1812）是代表人物。

18 世纪 70 年代，德国出现了由作家克林格（1752～1831）的同名剧本而得名的狂飙突进运动。它是德国启蒙运动的继续和发展，参加狂飙突进运动的是一群青年作家，他们都具有反封建的思想感情，强烈地要求自由和个性解放，对于自己的民族历史和民族特性则表示热爱和尊重，这都反映了德国资产阶级的阶级意识和民族意识的增长。但他们的追求和幻想达到了狂热的地步，而且有着个人主义倾向。不久狂飙突进运动因缺乏群众基础很快瓦

解。这个运动的主要成员有 J. G. 赫尔德（1744～1803）、瓦格纳（1747～1779）、伦茨（1751～1792）和克林格等人。歌德和席勒是这场运动的主将。

歌德在狂飙突进运动的影响下创作了他的第一部名剧《铁手骑士葛兹·封·贝利欣根》（1773），剧本充分表达了狂飙突进运动的叛逆精神。1775 年，歌德来到魏玛公国，逐渐离开了狂飙突进运动。游历意大利期间（1786～1788），他完成了两部重要剧作：《埃格蒙特》和《伊菲革涅亚在陶洛斯》，前者是歌德从狂飙突进运动过渡到古典戏剧的标志，后者是他的古典戏剧的代表作。在这后一部取材于古代希腊神话的作品里，歌德以资产阶级人道主义代替了狂飙突进运动的反叛精神，抽象的道德观念代替了现实生活。从 18 世纪末到 19 世纪初，歌德曾经领导魏玛剧院工作达 27 年之久，上演过一系列莎士比亚等人的戏剧，对德国剧院事业的发展有着积极的影响。席勒的《阴谋与爱情》是一部现实主义的世界名剧。《华伦斯坦》是一部重要历史剧，他对后来的浪漫主义文学有着显著的影响。歌德和席勒不仅创作了一大批优秀剧本，而且在魏玛剧院上演了一系列包括他们自己的作品在内的世界名剧。

这个时期，德国剧坛上还流行着伊夫



《破货记》剧照

兰特和科策布的感伤主义戏剧（又称市侩戏剧）。A. 科策布的影响特别广泛。伊夫兰特是领导曼海姆学派的著名演员和导演，拥有大量的观众。



《丹东之死》剧照

**浪漫主义时期的戏剧** 1793 年以后，欧洲文艺界产生了浪漫主义运动。德国由于封建势力仍然强大，因此浪漫主义在抗议资本主义生产方式所带来的阴暗面的同时，也反映了封建贵族的思想感情，对于现实生活极为不满，表现为对中世纪阶级森严的封建制度的赞美和对古典文学的反对，甚至抛弃宗教改革、文艺复兴和启蒙运动以来的思想成果。德国浪漫主义虽然继承和发展了狂飙突进运动崇尚感情的传统，但狂飙突进运动的战斗精神却被完全否定了。德国的浪漫主义者不完全是封建贵族，也有小资产阶级的作家。他们的戏剧创作一般都适于阅读而难于上演。

在德国的浪漫主义戏剧家当中，W. 施莱格尔（1767～1845）、F. 施莱格尔（1772～1829）、蒂克（1773～1853）和克莱斯特等人占有重要地位。F. 施莱格尔和 W. 施莱格尔两兄弟是戏剧理论家。F. 施莱格尔脱离现实，崇尚幻想；W. 施莱格尔把艺术和宗教联系在一起，他同时是翻译家，对向德国介绍莎士比亚戏剧做过不可磨灭的贡献。克莱斯特是德国浪漫主义悲剧作家的代表。他对于现实生活的不满情绪，他的悲观主义、神秘主义和宿命论

思想，他的夹杂着民族沙文主义的爱国主义思想，都在他的作品里得到了反映。评论家们说，克莱斯特是浪漫主义悲剧家。但是他的《破瓮记》却是德国戏剧史上少有的一部现实主义喜剧，深刻揭露了普鲁士司法界的腐败现象。



布莱希特为演员说戏

**19 世纪的戏剧** 19 世纪上半期，德国现实主义戏剧是不发达的。30 年代产生了“青年德意志”运动。参加这一运动的作家们在政治上反对封建专制，在文艺上反对浪漫主义。K. 古茨科（1811 ~ 1878）是这一运动的代表人物之一。他的《乌里尔·阿考斯塔》（1847）是一部优秀的现实主义悲剧。它反映了 1848 年革命前夕资产阶级知识分子的进步思想同陈腐习惯势力之间的矛盾和斗争。“青年德意志”的作家们企图以文学手段达到变革社会现实的目的。但是这些作家们的政治纲领模糊不清，思想上软弱怯懦，一旦受到反动统治阶级的威胁，就实行妥协，放弃文学为政治服务的主张。

在这一时期，对于德国现实主义戏剧的发展作出较大贡献的是具有革命民主主义思想的作家 G. 毕希纳（1813 ~ 1837）。他的剧本不多，其中《丹东之死》（1835）展现了他的革命民主主义思想，而他的未完成的悲剧《沃伊采克》则反映了资本主义社会下层人民遭受剥削和苦难的生活以及作者对他们的深厚感情。

19 世纪上半期，德国的演出事业一直没有多大起色。在海涅的支持和鼓励下，著名导演和剧院领导人 K. 伊默尔曼（1794 ~ 1840）曾经努力改变戏剧演出的落后状况，在 1832 ~ 1837 年他担任杜塞尔多夫剧院经理期间，既不以营利为目的，也不投合一般观众对情节剧的爱好，结果归于失败。德国个别地方的戏剧演出活动有时相当活跃，但是没有形成一个戏剧艺术中心。19 世纪中叶，德国的宫廷剧院盛行起一种豪华的演出之风，导演格尔施泰特，J.（1814 ~ 1881）对此起了很大作用。他对举世闻名的迈宁根剧团的成立也有较大影响。他的导演艺术华而不实，曾经受到现实主义导演 H. 劳贝（1806 ~ 1884）的尖锐批评。

这一时期德国没有多少取得重大成就的导演和演员。K. 塞德尔曼（1793 ~ 1843）和 F. 哈塞（1825 ~ 1911）是两个比较重视现实主义表演艺术的演员，但由于缺乏比较好的当代剧本，只能上演古典戏剧，所以他们的表演艺术才能受到限制。

80 年代德国文艺界出现了自然主义运动。自然主义作家反对资本主义剥削制度，主张革新文艺。但是他们要求作品直观地反映现实生活片断，不作社会概括，不揭示重要的社会主题，强调环境影响的决定作用，对生活采取客观主义态度。作为一个艺术流派，自然主义曾在欧洲各国广泛流传，但为时都很短暂。对戏剧艺术影响最大的德国自然主义理论家是 A. 哈尔茨（1863 ~ 1929）。他强调表现剧中人

物的心理活动，并提出过“彻底的自然主义”主张。德国著名的戏剧家G. 豪普特曼就是在他的影响下开始戏剧创作的。

**两次世界大战时期的戏剧** 第一次世界大战至第二次世界大战期间，欧洲各国产生了形形色色的艺术流派。在德国戏剧界占有比较重要地位的是象征主义和表现主义。德国的表现主义戏剧产生于第一次世界大战前夕，一直流行到20世纪20年代中期。表现主义戏剧强调表现反常的令人触目惊心的生活现象和抽象的人物性格、模糊不清的心理活动或下意识活动，不要求剧情发展的逻辑性、戏剧动作的连贯性和结构形式的完整性，运用象征、寓意和幻想来加强主题揭示。它的语言是支离破碎和晦涩不清的，人物名称可以用符号或抽象概念来表示，舞台布景则是变化多端和杂乱无章的。

德国从自然主义到表现主义的各种戏剧流派，从兴起到衰落的时间都很短，唯独现实主义戏剧一直保持着它的艺术青春。G. 豪普特曼（1862～1946）始终是德国戏剧界最重要的作家。他和著名的剧院领导人布拉姆合作，开了德国自然主义的先河。但他并不拘泥于自然主义的艺术主张，作品带有明显的现实主义性质，有时也采用象征手法，以扩大其表现力。他的《日出之前》、《织工》和《沉钟》都是具有代表性的剧作。

与豪普特曼同时代的苏德尔曼（1857～1928）也是一位比较著名的戏剧家，他的剧作有《荣誉》（1889）和《故乡》（1893）等。德国表现主义的先驱者F. 魏德金德的《青春觉醒》（1891），表现主义的代表作家G. 凯泽（1878～1945）的《从清晨到午夜》和《加莱市的居民》（1913）等，都很有名。

德意志帝国成立后，德国的剧院数目不断增加，但是大都以营利为目的。迈宁根公爵乔治二世（1826～1914）领导的迈宁根剧团打破了一般宫廷剧院的传统，专心上演话剧，剧团曾经在许多国家巡回演出，影响颇为广泛。

1889年成立的柏林自由舞台对于德国戏剧艺术的发展起了多方面的促进作用。它的领导人是著名导演O. 布拉姆（1858～1912）。柏林自由舞台专门上演当代的戏剧，首先是易卜生、比昂松、Л. 托尔斯泰、豪普特曼等人的戏剧。布拉姆对欧洲各国的导演艺术产生了很大的影响。他所领导的剧团存在不久，但是在其影响下，德国先后成立了许多类似的实验剧院。

继布拉姆之后的莱因哈特是一个才华出众的导演。他具有唯美主义和象征主义倾向，追求外在壮观的舞台效果，但演出往往显得华而不实。

在布拉姆和莱因哈特的领导和影响下，德国先后也涌现出一批出色的演员，如赖歇尔（1849～1924）、坎因茨（1858～1910）、佐尔玛（1865～1929）、勒曼（1866～1940）、巴塞尔曼（1867～1952）和A. 莫伊西（1880～1935）等人。巴塞尔曼和莱希尔都是积极地参加自然主义运动的著名演员，扮演过易卜生和豪普特曼等人剧作中的许多主要人物。巴塞尔曼是德国20世纪最有名声的演员，被认为是易卜生戏剧的最佳解释者。

第一次世界大战结束以后，仍旧由表现主义戏剧统治舞台。许多地方组织了工人业余剧团；1928年还成立了工人戏剧联盟，许多先进的剧作家、导演和演员，如F. 沃尔夫、布莱希特、G. von 汪根海姆、M. 瓦仑廷奥托、E. 布施等都参加了这些剧团，为德国的进步戏剧事业工作和斗争。希特勒取得政权后，给德国的戏剧事

业带来了极大的破坏，直到他彻底垮台。

在两次世界大战之间，德国戏剧在艰难的环境中发展，产生了3位举世闻名的戏剧家，即沃尔夫、托勒尔和布莱希特。F. 沃尔夫的《贫穷的康拉德》（1923）和《马门教授》（1935）等，托勒尔的《转变，一个人的搏斗》和《德国的辛克曼》等，布莱希特的《伽利略传》和《高加索灰阑记》（1945）等都是名剧。布莱希特不仅创作了许多剧本，而且是杰出的导演，并建立了自己的导演学派。

## 【德意志联邦共和国戏剧】

（Drama of Federal Republic of Germany）第二次世界大战后的最初几年，德国西部的散文文学很快出现了一系列比较有影响的作品，戏剧创作则因剧院毁坏、剧作家思想混乱和战后饥荒，相对比较落后。

**战后初期戏剧** 为了恢复和重建剧场艺术，许多有经验的反法西斯戏剧工作者聚集在西柏林。C. －H. 马丁接管了赫伯尔剧院；在V. 戴克瓦领导下，论坛剧院重新开张；P. 巴尔洛格领导了皇宫公园剧院；U. 费林格从美国占领军手里获得了私人经营采伦多夫剧院的许可。此外，许多有影响的戏剧评论家也汇聚柏林，对这里的戏剧活动产生了重要影响。

随着东西方阵营的对峙和冷战、柏林地位的变化，德国西部的戏剧活动逐步在各州发展起来。一些著名导演的成就赢得人们注目，其中有汉堡的伊达·艾雷、康斯坦茨的H. 希尔帕特、杜塞尔多夫的G. 格伦特根斯、慕尼黑的H. 施维卡尔特、达姆施塔德的K. 海因茨·施特鲁克斯和波鸿的S. 施密特等人。他们大都从战争和法西斯统治中汲取了教训，以在舞台上宣扬和实践人道主义理想为目标，但他们的抽象人道主义理想往往促使他们竭力削弱或删去戏剧作品的社会批判因素。一些流亡的反法西斯主义者，如G. 凯泽、E. 托勒尔、R. 莱因哈特、B. 布莱希特和F. 沃尔夫等人的作品，从1945到1949年，演出机会每况愈下。他们作品的演出，常常成为进步艺术家政治态度的一种表白。

第二次世界大战以后，联邦德国现实主义戏剧创作的奠基人是G. 魏森博恩、C. 楚克迈耶和W. 博尔谢特。前者在法西斯时期是地下抵抗战士，1945年从盖世太保监狱里解放出来后，积极从事重建德国文化生活的活动，1946年同C. －H. 马丁创建柏林赫伯尔剧院，首次上演了他的《地下工作者》。作品以现实主义的生动画面，展现了地下反法西斯战士的抵抗斗争。楚克迈耶早在20～30年代就是德国著名剧作家，战后他的新剧本《魔鬼的将军》于1946年底在瑞士苏黎世话剧院首次上演。作品描写了一个不信仰法西斯主义的希特勒空军将领的明哲保身道路，在战后关于“谁之罪”的讨论中引起争议。博尔谢特是从战俘营遣返回来的“还乡者”，他的经历代表了同代人的命运。他的剧本《在大门外》最初以广播剧形式于1947年初在西北德电台广播时，引起强烈反响，同年11月在汉堡首次上演。这部剧作以表现主义的手法，把现实生活与梦幻穿插在一起，反映了被欺骗的一代人的内心痛苦，表现了无罪者备受良心谴责，有罪者却又没有良心的严峻主题。

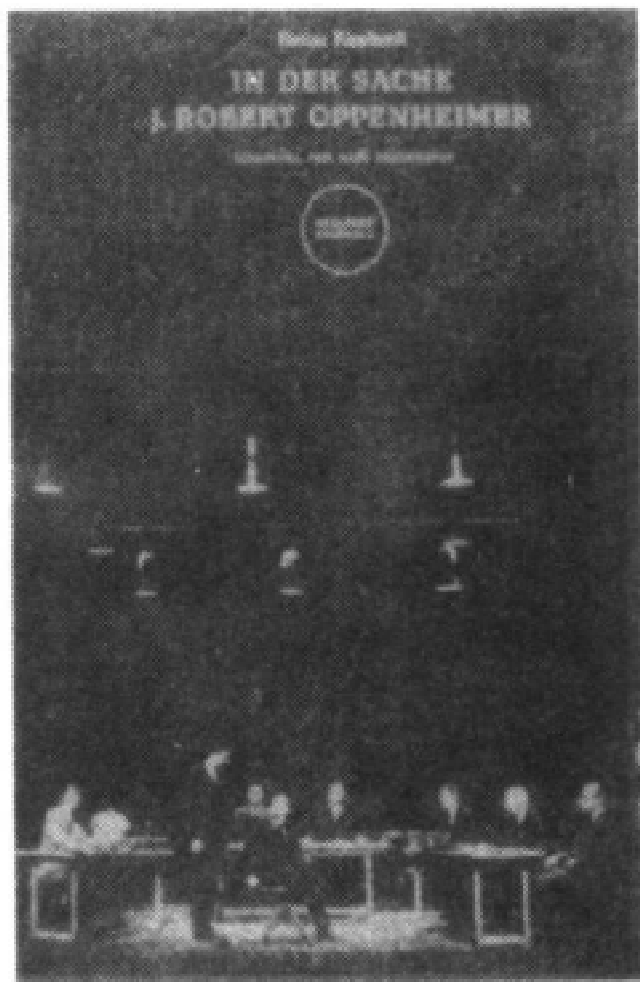
**50年代戏剧** 50年代联邦德国戏剧创作，尤其是具有社会批判倾向的现实主义戏剧创作，成就不大。战后初年联邦德国舞台上主要上演的是萨特、T. 威廉斯、E. 奥尼尔等人的作品；50年代中期以后，荒诞派戏剧的代表人物贝克特、阿达莫

夫、尤涅斯库的作品和瑞士批判现实主义作家迪伦马特、弗里施的寓意剧也纷纷登上联邦德国舞台。萨特的戏剧及其存在主义哲学，以贝克特《等待戈多》为代表的荒诞戏剧，对于联邦德国50年代戏剧创作的影响是巨大的。

联邦德国荒诞派戏剧的主要代表人物是希尔德施海默（1916～　），他的代表作品有《钟》（1959）和《误点》（1961）等。希尔德斯海默同时又是联邦德国荒诞派戏剧理论的代言人，他把荒诞派戏剧解释为哲理戏，说它并不是对于传统戏剧形式的反叛，而是对于传统的观察世界方法的反叛。G. 格拉斯早期剧作也属于荒诞派戏剧之列，他的《洪水》、《恶厨师》和《还有十分钟到达布法罗》等，运用法国荒诞派戏剧手法，把整个世界表现为荒诞的，却并不告诉观众为何荒诞。H. 米歇尔森（1920～　）则采用贝克特式的寓言手法，表现昔日在战争中有着各种经历，战后在精神上找不到归宿，成为现实生活中活僵尸的一种人，如《赫尔姆》（1966）。

50年代后半期，瑞士德语作家迪伦马特和弗里施以其社会批判性剧本，为联邦德国批判现实主义戏剧发展带来生机。他们把自己视为时代的观察者，运用艺术手段提出重要社会问题，如《老妇还乡》（1956）所表现的资本主义经济繁荣对于人性的威胁，《物理学家》（1961）所表现的人类怎样才能摆脱原子灾难问题，《安多拉》（1961）所表现的种族偏见及其严重后果等等。与此同时，魏森博恩、H. J. 雷菲施、S. 安德雷斯、希尔瓦努斯、哈尔兰等剧作家，都创作过试图表现重大社会问题的剧作，只是他们的艺术成就不及上述两位瑞士作家。在这方面成就突出的剧作家是M. 瓦尔泽，他的戏剧创作象上述两位瑞士剧作家一样，同布莱希特的戏剧观有着千丝万缕的联系。瓦尔泽注重描写重大社会问题及其产生的社会经济条件，但又不象布莱希特那样总是指出世界的可变性，为观众展示变革世界的希望。他描写的是等待变革的社会静态，把资本主义表现为一股违背生活的强大时代潮流。瓦尔泽的作品多描写婚姻和性自由问题，即所谓“社会伙伴”之间的问题。H. 阿斯莫狄（1923～　）的戏剧创作，直接受迪伦马特影响，并受魏德金德、施特恩海姆戏剧创作启发，擅长运用怪诞喜剧的形式与技巧，表现时代生活的冷酷、空虚。他的某些作品尖锐地抨击了资本主义社会中追求金钱的现象。抨击了现实生活中的法西斯残余和“经济奇迹”受益者品格的低下。

**60年代戏剧**　60年代联邦德国戏剧发生了重大变化。这个变化的标志是“纪实戏剧”的出现。它使联邦德国戏剧开始摆脱了模仿英法戏剧的处境，表现了独立品格。著名导演E. 皮斯卡托的提倡和扶




《奥本海默案件》剧本封面

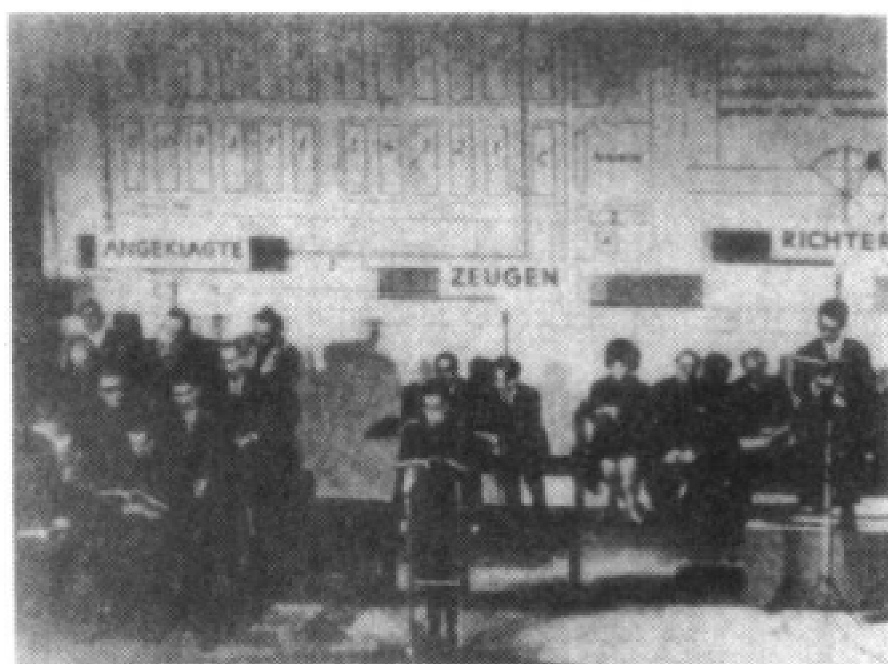
植对这类戏剧的发展起了重要作用。促成“纪实戏剧”在联邦德国发展的原因是：

①两位瑞士剧作家的作品《安多拉》和《物理学家》的演出在观众中引起了强烈反响，它预示着人们的精神状态、社会政治气候和观众审美需求的变化，人们通常称这种变化为“政治化倾向”。它在剧作家和观众中促进了对于具有重大社会意义的题材的关注。②60年代初期对于纳粹的审判使新闻界所披露的关于第三帝国的大量文献在群众中产生了巨大影响，致使有的剧作家力图把这个题材搬上舞台。③布莱希特戏剧在60年代初期冲破资产阶级的抵制和排斥，在联邦德国舞台上获得巨大成功。布莱希特关于重视重大社会历史题材、从劳动人民利益出发促进社会变革的美学主张，推动了戏剧生活中民主力量的发展，推动了“纪实戏剧”体裁和表演艺术的形成。

R. 霍赫胡特的《代理人》于1963年初在西柏林人民舞台演出，揭开了联邦德国“纪实戏剧”的序幕。它以揭露和抨击罗马教皇庇护四世纵容法西斯屠杀犹太人的罪行震动了西方政界、宗教界和文化界。H. 吉普哈特的《奥本海默案件》（1964）是运用美国原子能委员会1945年5月公布的审讯物理学家奥本海默的3000页记录，采用“审判戏”手法写成的。作品表现了自然科学家不愿意用自己的发现和发明为战争目的服务的主题。P. 魏斯的



霍赫胡特剧作《代理人》剧照




魏斯剧作《调查》剧照

《调查》（1965）表现了德国法西斯在奥斯维辛集中营进行的屠杀同德国大工业资本之间的联系。

“纪实戏剧”又称“文献戏剧”，剧本以真实文献资料为依据，但并不排斥虚构成分。文献资料经过作者选择、压缩、补充和评价，再经过舞台工作者的解释，所产生的结果可能是很不相同的。但纪实戏剧作家们有一个共同的追求，那就是无论怎样评价和解释，剧中的事实终究不会被歪曲和掩盖，为此，剧作家在艺术上并不采用通常意义上的虚构情节，只是从现实生活中汲取某些事件过程的模式。瑞典籍德语作家魏斯是60年代联邦德国“纪实戏剧”最有成就的剧作家之一，他的《马拉被杀记》艺术成就的意义，远远超出了德语区。在这个领域里做出重要贡献的还有瓦尔泽、T. 多斯特等人。

在60年代末70年代初期社会动荡的形势中，街头戏剧成了一个令人注目的现象。它在当时民众抗议联邦政府实施戒严法以镇压学生运动的呼声中，发挥了宣传鼓动作用。街头戏剧的产生，是与反对派运动的发展壮大，尤其是与60年代末的学生运动分不开的。这类剧目多半是根据宣传需要临时撰写的，或者根据一个既定情节进行即兴表演，并穿插歌曲、演说、录音剪辑等，演出中通常还允许观众参与

讨论。随着形势的变化。许多这类小剧团很快星散，并脱离了有组织的民主运动。

60年代后半期以来，原流行于奥地利维也纳和德国南部的“大众戏剧”，重又出现了复兴的局面。M. 施佩尔（1944～　）以其《巴伐利亚三部曲》生动地描写了德国南方乡下的偏见、狭隘，企业主的巧取豪夺，政治家的尔虞我诈等等。F. X. 克罗茨的剧本大都表现了现代资本主义社会中下层人民群众走投无路的处境。莱·维·法斯宾德（1946～1982）被誉为当代联邦德国戏剧界的全才，既写戏，又演戏、导戏、拍电影。他的最成功的剧本《不莱梅的自由》（1971）是根据一桩真实的历史事件创作的，描写一个不莱梅贩毒女人戈特弗里德为争取女权自由，犯下一系列罪行，借以表现在残酷的时代，女人若想获得自由，只能做出极端的选择。

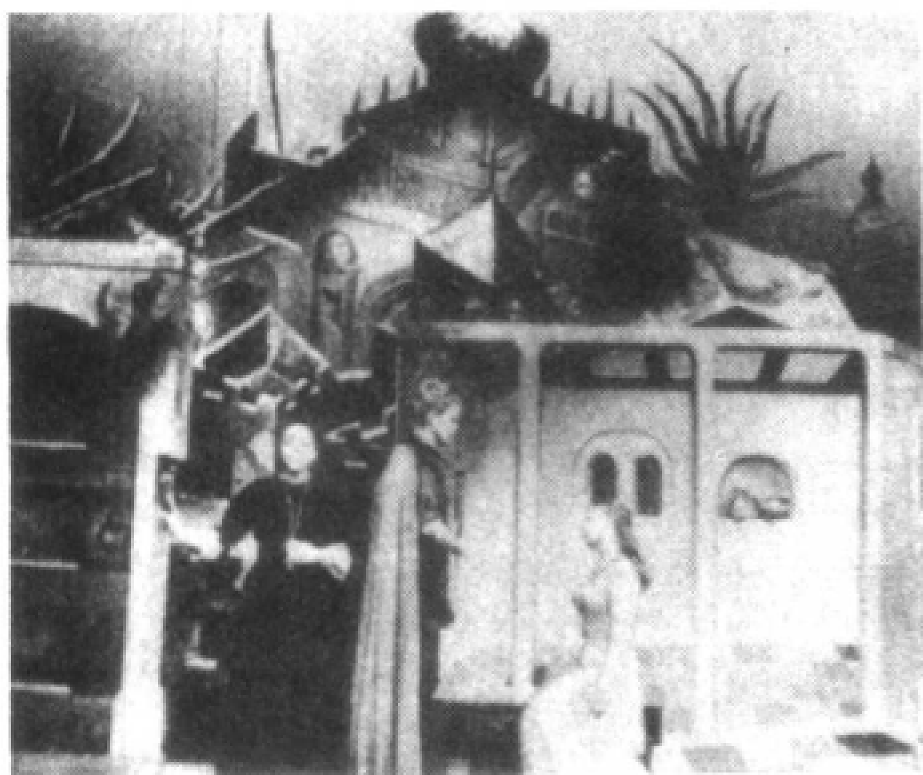
在联邦德国戏剧界出现“政治化倾向”，现实主义戏剧得到发展的同时，戏剧舞台受到了3个奥地利剧作家的影响，他们是P. 汉特克（1942～　）、W. 鲍尔（1941～　）和T. 贝恩哈特（1931～　）。尤其是汉特克反对任何“介入性戏剧”的主张，在联邦德国60年代戏剧政治化的形势下，形成一股逆流。汉特克一方面极力反对布莱希特艺术参与变革现实的主张，拒绝戏剧发挥任何社会效用，另一方面又极力鼓吹运用非传统形式革新戏剧，以反对传统戏剧和所谓“标准观众”。这些奥地利剧作家的作品，从维特根斯坦的语言批判哲学出发，描写了晚期资产阶级社会里的人们，由于受到语言的控制而产生的自我人格失落感，从而也在一定程度上表现了现代西方资产阶级知识分子的心理危机。

70年代后的戏剧　70年代，联邦德国戏剧内向自省的倾向取代了60年代那种公开社会批判的倾向。直到80年代中期不论从戏剧创作，还是舞台演出来看，都很难做出倾向性的概括，所以评论家们常称这是一个呈现“多副面孔”、“多种色彩”的时期。也有人称这是一个“寻找新世界”的时期，或称“导演戏剧”时期。青年剧作家波·施特劳斯（1944～　）的剧作《熟悉的面孔，复杂的感情》（1975）、《重逢三部曲》（1976）和《伟大与渺小》（1978）等，以其对现代社会能为个人提供什么样的生存条件的探讨，引起戏剧界注目。但作品所提供的答案，很难给人勇气。霍赫胡特和克罗茨的社会批判性剧作，代表着联邦德国现实主义戏剧的发展道路，但其处境不佳，很难被搬上舞台。斯图加特剧院导演克·佩曼导演了霍赫胡特的《律师》之后，不得不离职而去。但他仍然认为，面对描写病态、自杀、神经官能症和自我表现的书山，这些表现时代问题的剧作，尤其显得必要。另外一个明显倾向是，许多剧院纷纷上演20世纪初产生的剧目，不论解释多么不同，却都表现对于现实主义戏剧艺术的追求。进入80年代后民主德国剧作家H. 米勒的剧作、意大利剧作家皮兰德娄的剧作、高尔基等人的剧作纷纷登上联邦德国的舞台，但是，所有这些尚不足以改变联邦德国戏剧界的窘境。著名导演P. 帕里契认为，联邦德国戏剧现在不能仰仗外力支撑局面，它必须认识自己，寻找自己的立脚点。

## 【德意志民主共和国戏剧】

（Drama of Democratic Republic of Germany）第二次世界大战结束后，德国东部百分之七十以上的戏院遭到程度不同的破坏，一批流亡作家和艺术家陆续回到德国

东部。1945年7月间“德国民主改革文化联盟”在柏林成立，它是一切反法西斯作家和艺术家的核心。著名的戏剧家F. 沃尔夫和布莱希特先后指出，戏剧是建设一个新世界的有效工具，他们要求建立符合时代需要的新戏剧。柏林很快成为德国东部的戏剧中心。一批有声望的剧作家、理论家、导演、演员集中到这里，如工人运动戏剧家G. 汪根海姆，导演W. 朗豪夫，演员温特尔施泰因、E. 布施、理论家里拉等。他们在戏剧领域的理论和实践使柏林的戏剧生活逐渐活跃起来。战后上演的第一类剧目是古典剧作，如歌德的《伊菲革涅亚在陶里斯》，席勒的《强盗》、《阴谋与爱情》，莱辛的宣扬人道主义思想的《智者纳旦》等。不久，一些反映重大历史题材的剧本，如席勒的《华伦斯坦》、《威廉·退尔》和歌德的《埃格蒙特》相继上演。1949年，歌德200周年诞辰纪念，柏林、魏玛、哈勒、德累斯顿、莱比锡等城市上演了著名诗剧《浮士德》。柏林德意志剧院上演的由著名导演朗豪夫执导的《浮士德》第1部，被认为是这个时期高水平的舞台演出。对古典名剧做新的解释是战后上演剧目的重要特点。另一类



《智者纳旦》剧照

上演剧目是希特勒统治时期一些流亡作家的作品，如F. 沃尔夫的《马门教授》、《博马舍》、《爱国者》，布莱希特的《卡拉尔大娘的枪》和《第三帝国的恐怖和灾难》，G. 魏森博恩的《地下工作者》，G. 凯泽的《八音盒》和《士兵田中》等，这些剧作大都表现了反法西斯的主题思想，具有强烈的时代感。此外，还上演了苏联剧作《乐观的悲剧》、《柳苞夫·雅鲁娃娅》、《克里姆林宫的钟声》、《莫斯科性格》等。

1949年10月7日，德意志民主共和国成立，戏剧进入一个新的发展阶段。经过几年努力，出现了一批反映社会主义现实题材的剧作，较成功的有沃尔夫的《女村长安娜》、E. 施特里马特的《猫儿沟》。这都是表现农村阶级斗争题材的作品。《猫儿沟》曾由布莱希特执导在柏林剧团上演，引起戏剧界重视，被认为是社会主义现实主义舞台创作方法的范例。表现其他题材的较优秀剧本有J. R. 贝希尔的《冬季战役》、沃尔夫的《托马斯·闵采尔》(1953)、齐纳的《伪证》(1953)等。除了这些剧作外，也出现了不少机械片面地反映生活的形式化、概念化作品。

1949年，布莱希特和他的夫人、著名演员H. 魏格尔创建柏林剧团。嗣后，布莱希特在这个剧团实验史诗戏剧演剧方法获得成功。他和恩格尔及其他合作者们执导的《大胆妈妈和她的孩子们》、《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》、《伽利略传》、《三分钱歌剧》、《高加索灰阑记》、《四川一好人》等剧，形式独特，手法新颖，吸引了大量观众，柏林剧团多次到欧洲各地巡回演出，扩大了布莱希特学派的声誉。另一方面，柏林德意志剧院经理兼导演朗豪夫和柏林高尔基剧院经理兼导演M. 瓦伦廷等人继承O. 布拉姆和M. 莱因哈特的艺术传统，运用斯坦尼斯拉夫斯基方法，进行创造性的舞台实践，为现实主义表演方法

注入了新鲜血液，加强了舞台塑造人物的表现力。朗豪夫导演的《埃格蒙特》、《浮士德》和《阴谋与爱情》等剧，被认为是运用新观点解释古典剧作的成功演出。这个时期活跃在剧坛的有影响的导演还有W. 海因茨、E. 英格尔、K. 凯泽等人，富有声望的演员有E. 布施、H. 魏格尔、E. C. 温特尔施泰因等，一批中青年演员如H. 德林达、A. 希特列、E. 莎尔崭露头角。在角色创造方面，布施扮演的伽利略，魏格尔扮演的大胆妈妈，海因茨扮演的纳旦，受到很高评价。

60年代，民主德国的戏剧创作出现了新局面，题材和形式趋于多样化。H. 巴雅尔的喜剧《弗林茨大娘》(1961)，表现普通劳动者在新时代里选择生活道路的问题；P. 哈克斯的《忧虑与政权》(1960)通过对工人的现实生活的描写，企图概括时代政治斗争多方面的内容，他的《莫里茨·塔索》(1965)则把日常生活事件和具有重要现实意义的世界观问题结合起来，告诫人们不应以乌托邦式的个人欲望为标准去理解社会主义；E. 施特里马特的《荷兰人的未婚妻》(1960)，通过一位农村女青年的恋爱故事，表现在阶级社会中不存在超越阶级关系的爱情。

另一类剧作是所谓文献戏剧。这种戏剧以当时对法西斯战争罪犯的审讯披露的许多历史文献为依据，采用戏剧形式对法西斯主义和战争罪行进行控诉和清算，旨在告诫人们帝国主义和战争危险依然威胁着人类的生存。影响较大的剧本有R. 施耐德尔的《纽伦堡的审判》(1967)，P. 魏斯的《调查》(1965)，H. 吉普哈特的《奥本海默案件》(1965)。

60~80年代初，民主德国戏剧出现了一个重要发展趋势，利用改编世界古代文化中的神话、传说、历史故事或文艺作品，借各个历史时期的不同题材表现今天的时代内容。P. 哈克斯自50年代中期开始尝试这类题材的创作，写了大量剧本，其中最著名的是根据阿里斯托芬的同名喜剧改编的《和平》(1982)。H. 米勒根据索福克勒斯的同名悲剧改编的《俄狄浦斯》(1967)、V. 布劳恩以中国刘邦起义故事为题材创作的《大同世界》(1977)，也有较大影响。这种剧作具有多层次结构，兼有比喻、象征、哲理性等特点。

60~70年代的舞台演出特点之一，是对古典名剧进行历史唯物主义解释，要求舞台人物塑造达到思想性和艺术性的完美结合，让观众看到现代人对经典著作的独特理解。具有代表性的演出如柏林剧团上演的由布莱希特改编的莎士比亚剧作《科里奥拉努斯》，导演是M. 魏克维尔特和J. 坦歇尔；柏林德意志剧院上演的莱辛的《智者纳旦》，导演是F. 佐尔特尔。古典剧作的大量演出，有向普通劳动者普及人类优秀文化的作用，哈勒剧院在这方面做了许多工作。这个时期涌现了一批很有才能的中年导演，除了魏克维尔特和佐尔特尔外，还有B. 比佐、F. 贝涅维茨、H. 逊涅曼等。70年代初，有的剧院提出把剧院建设成为人民群众文化精神生活中心的口号，吸引广大观众参加剧院建设，形成剧院与观众的新型关系。观众学作为一门新兴的艺术科学被广泛应用，把观众作为艺术生产的不可缺少的对象系统地加以研究。

80年代，民主德国的戏剧界思想更趋活跃。一些原来受到批判不能演出的剧本被搬上了舞台，对西欧资本主义国家的一些表演流派给予了更多的注意。一个明显的变化是，德国现实主义传统学派、斯坦尼斯拉夫斯基体系和布莱希特演剧方法，由过去的各自独立逐步走向彼此吸收、相

互融合，从而出现了一个探索、创造新的舞台表现方法的局面。1983年德意志剧院上演毕希纳的《丹东之死》，中年导演A.朗克大胆地突破传统表演方法，在布莱希特演剧方法基础上，吸收了现代表演手法，给观众留下了深刻印象。朗克于1986年应联邦德国慕尼黑小剧院邀请执导席勒剧作《唐·卡洛斯》，同样获得成功。

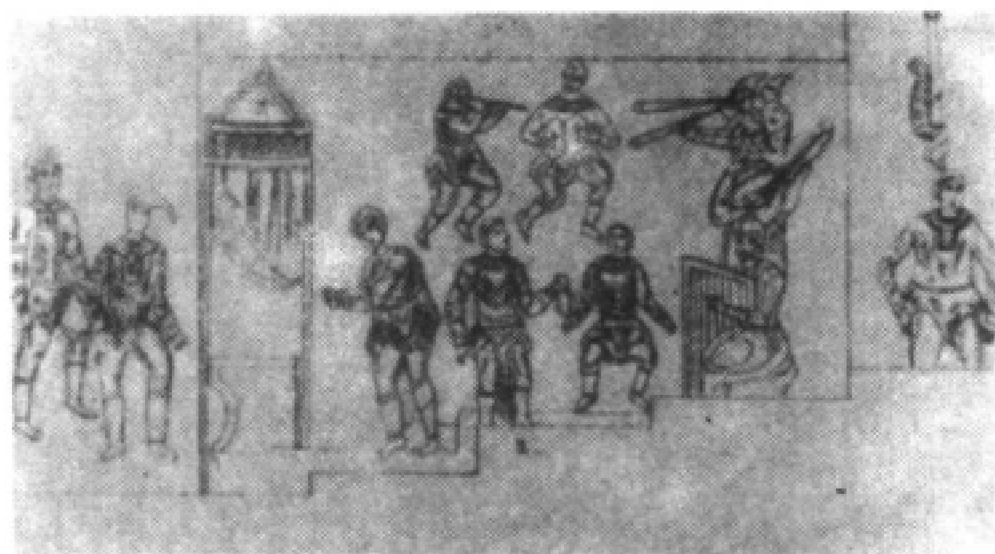
民主德国的重要剧院有柏林德意志剧院、柏林剧团、柏林人民舞台、高尔基剧院、魏玛剧院、莱比锡剧院。莱比锡奥托高等戏剧学校和柏林布施高等戏剧学校为发展戏剧艺术培养了许多人才。

## 【俄罗斯、苏联戏剧】

俄罗斯戏剧发源于民间。

**早期戏剧** 古代的各种宗教节日仪式都含有戏剧的因素，如化妆表演和对话。8～9世纪出现一种载歌载舞、带有情节的街头表演活动，是由祭祀发展为民间戏剧的过渡形式。民间游艺或表演活动造就了一批戏剧和歌舞的职业演员（斯科莫罗赫）。关于斯科莫罗赫的记载最初见于11世纪。他们的创作活动表达了人民争取自由的思想、希望和情绪，因而具有歌颂民间英雄和嘲笑上层社会的特点，引起教会和沙皇的不满，于17世纪中期遭到禁止。16世纪俄国出现教会的演剧活动，把某些圣经故事改编成演出本。同一时期，沙皇建成“娱乐宫”，日后发展为宫廷戏剧。17世纪70年代，沙皇努力汲取西欧宫廷文化，筹建宫廷剧院。1672年10月17日，由И.Г.格列戈里领导的宫廷剧团在皇宫剧场首次公演，受到沙皇重视。从17世纪末到18世纪初，俄国出现了学校戏剧，其代表人物是御前诗人、莫斯科神学院教师西美昂·波洛茨基。他的剧本《关于一个浪子的寓言剧》批评了贵族的崇洋思想。

**18世纪的戏剧** 1702年，彼得大帝在莫斯科创办国立公共剧院，通过戏剧宣传自己的改革主张。但由于剧院上演德国及西欧剧本，脱离俄国现实，未能达到预期的目的，于1706年关闭。



18世纪中索非亚大教堂壁画：斯科莫罗赫流浪艺人

18世纪30～50年代，西欧的古典主义文艺思潮传到俄国，成为文学与戏剧的主流。戏剧方面的代表人物是A.П.苏马罗科夫（1717～1777）。他坚持戏剧“三一律”，一生写了9部悲剧和12部喜剧，其中《霍列夫》（1747）是俄国第一部古典主义悲剧。平民出身的戏剧家Ф.Г.沃尔科夫被称作“俄国戏剧之父”。大约在1750年前后，他在雅罗斯拉夫尔开办了一家剧院，由平民阶层的戏剧爱好者演出了苏马罗科夫、罗蒙诺索夫等人的剧本，颇受欢迎。沙皇政府为了用职业剧院代替宫中的业余爱好者剧院，通过国立剧院控制民间演出活动，于1752年将沃尔科夫剧团召进京城彼得堡，送演员入士官学校深造以便建立职业剧院。1756年，俄国第一家经常性职业剧院——俄罗斯剧院正式成立，由苏马罗科夫任院长。同时，在业余演员、学校戏剧和古典主义戏剧的基础上，逐渐形成本国的表演艺术。由于苏马罗科夫在剧中讽刺俄国乡绅的不学无术和骄傲自大，引起皇家反感，俄罗斯剧院被



莫斯科小剧院演出的《钦差大臣》剧照

并入宫廷剧院。1765 年彼得堡和莫斯科出现大众剧院。大众剧院的演员领取薪金，在露天剧场演出喜剧和幕间剧，但存在时间不长。1779 年，彼得堡出现第一家私营剧院，以演出本国的讽刺喜剧和喜歌剧为主。Д. И. 冯维辛的《旅长》和《纨袴少年》由该剧院首次上演。1783 年彼得堡首次成立戏剧学校，上演一批西欧名剧，如博马舍的《费加罗的婚姻》等。在莫斯科，1756 年创办莫斯科大学剧院，1780 年底创办彼得大帝剧院。到 18 世纪末，莫斯科共有 15 家私营剧院。这时还出现一批农奴剧团，最出名的有舍列梅杰夫和尤苏波夫两家的剧团。

18 世纪后半期伏尔泰、狄德罗、卢梭等人的启蒙运动理论和法国大革命的思潮传入俄国，对俄国戏剧产生了巨大影响，出现以 В. И. 鲁金为代表的“流泪的喜剧”。鲁金坚决反对模仿外国戏，反对古典主义，认为戏剧应当表现普通人的自然感情。他的剧本《挽救了的败家子》(1765) 描述当时俄国社会的风情，充满劝善的思想。稍后的 В. В. 卡普尼斯特是现实主义流派的著名剧作家，他的《谗言》(1798) 把俄国的官僚制度和贪污受贿揭露得淋漓尽致。18 世纪俄国最突出的剧作家是 Д. И. 冯维辛 (1745～1792)。他的喜剧《旅长》(1766～1769) 和《纨袴少年》(1782) 为俄国现实主义戏剧奠定了基础。

**19 世纪的戏剧** 19 世纪初，要求改革的呼声日益强烈，浪漫主义思潮影响了俄国的戏剧艺术。1812 年卫国战争大大加强了俄国的民族自我意识，对整个 19 世纪的俄国文化的发展产生了巨大影响。进步的文艺家要求戏剧真实地反映生活，揭示现实生活中的社会冲突，宣传崇高的理想。这个时期的重要戏剧家有格里鲍耶陀夫 (1795～1829) 和普希金 (1799～1837)。前者的《智慧的痛苦》(1824) 在俄国戏剧文学史上，首次将爱情故事与社会主题结合在一起。普希金的《鲍里斯·戈都诺夫》(1825) 是一部历史悲剧。这个时期的一些著名演员，克服古典主义的教条，确立了新的表演艺术原则，努力揭示人物的感情和心理活动。19 世纪初，俄国出现原始形态的导演艺术。А. А. 沙霍夫斯科伊是皇家戏剧管理处的成员，他要求演出井井有条，演员不仅要负责地扮演自己的角色，而且要关心其他演员的表演。他大胆使用音乐、舞蹈、声光效果等手段，使演出显得更为壮观。

1825 年，十二月党人起义失败。1826 年沙皇政府命令将公立剧院统由宫廷大臣掌管，并对剧本实行检查制度。莱蒙托夫 (1814～1841) 的《假面舞会》成了检查



1830 年的亚历山德拉剧院

制度的牺牲品，而一些空洞无聊的闹剧、庸俗的杂耍剧却充斥舞台。别林斯基反对这种剧目政策，积极捍卫戏剧的社会使命和舞台艺术的浪漫主义和现实主义原则。H. B. 果戈理（1809～1852）同别林斯基站在一起，主张戏剧要反映生活真实，反映时代的重要问题。他坚持“崇高喜剧”的原则，认为不仅要真实地反映生活，而且要评判生活。他的《钦差大臣》（1836）成了俄国戏剧史上具有划时代意义的作品，1836 年春由彼得堡的亚历山德拉剧院公演，同年，又在莫斯科的小剧院上演，由史迁普金扮演市长，受到热烈欢迎。农奴出身的史迁普金获得自由后，应聘到小剧院工作，在别林斯基、赫尔岑等人影响下走上现实主义的艺术道路，成为俄国舞台现实主义的奠基人。小剧院的著名演员П. С. 莫恰洛夫是俄国浪漫主义舞台艺术的代表人物，他扮演的哈姆雷特受到别林斯基的赞扬。这个时期，И. С. 屠格涅夫（1818～1883）是俄国戏剧心理现实主义的代表。



中国青年艺术剧院演出的《大雷雨》剧照

俄国戏剧发展的新篇章同剧作家 A. H. 奥斯特洛夫斯基（1823～1886）的戏剧创作紧密联系。他的《自家人好算帐》（1861）、《大雷雨》（1859）、《肥缺》



契诃夫和《海鸥》剧组演员

（1863）、《没有陪嫁的女人》（1878）、《森林》（1871）等大大丰富了俄国现实主义剧目。与奥斯特洛夫斯基同时代的剧作家苏霍沃－科贝林（1817～1903）著有戏剧三部曲《克列钦斯基的婚礼》、《案件》和《塔列尔金之死》（1852～1869）。

从 19 世纪 30 年代起，俄国盛行“作者导演”的做法，即作者直接参加排戏，或由首席演员指导排练。真正的导演艺术是到了 19 世纪末才出现的。19 世纪下半叶的表演艺术朝日常生活的真实性和社会典型化的方向演化。最出色的代表人物是П. M. 萨道夫斯基。他继承史迁普金的传统，加深形象的社会与心理因素，特别重视具有动作性的人物言语和手势。19 世纪末出现了一大批优秀的表演艺术家，如 M. H. 叶尔莫洛娃、A. П. 连斯基、M. Г. 萨维娜等。这个时期的俄国剧坛还出现了象 Л. H. 托尔斯泰（1820～1910）的《黑暗的势力》（1886）、《教育的果实》（1891）、《活尸》（1900）这样的重要作品。

1865 年，由奥斯特洛夫斯基领导的“演员俱乐部”剧院开始演出活动。1872 年，莫斯科工业展览馆开办民间剧院。1882 年，沙皇政府取消皇家剧院的垄断权。莫斯科的科尔什剧院有一批熟练的演



斯坦尼斯拉夫斯基在寓所领导排演《伪君子》

员，以上演娱乐性的剧目为主，因而受到市民观众的欢迎。1898年，斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇-丹钦科创办莫斯科艺术剧院，开俄国戏剧的新纪元。莫斯科艺术剧院公演了契诃夫和高尔基的剧作，这些新剧目充分表达了俄国社会正在走向新时期的过渡情景。莫斯科艺术剧院有一批优秀的演员，如 И. М. 莫斯科文、В. И. 卡恰洛夫、Л. М. 列昂尼多夫、О. Л. 克尼碧尔-契诃娃、М. П. 李莉娜等。在导演艺术方面，斯坦尼斯拉夫斯基以莫斯科艺术剧院的实践经验为基础，创造了自己的表导演体系，对革新俄国戏剧具有重要意义。

19世纪末20世纪初，除了莫斯科艺术剧院、科米萨尔日芙斯卡娅剧院、小剧院外，一些实验剧团相继出现，如瓦赫坦戈夫领导的大学生实验剧团、科米萨尔日夫斯基领导的实验剧团、塔伊罗夫领导的卡美尔剧院。梅耶荷德也进行别具一格的探索。同时，现代主义、自然主义、神秘主义、象征主义、印象主义等戏剧流派也登上俄国剧坛，为俄国戏剧的发展提供了经验。



契诃夫剧作《万尼亚舅舅》剧照

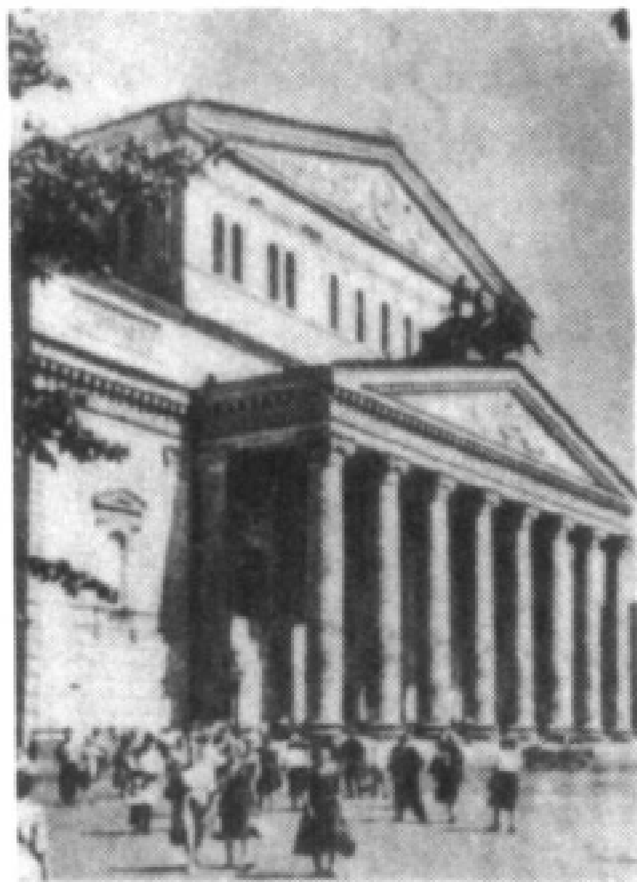
**十月革命胜利后的戏剧** 1917年十月革命后，列宁发布剧院国有化命令，号召戏剧为广大人民群众服务。十月革命后初期，苏联剧坛的最大特点是新老两派剧院的自由竞争和相互影响。当时新建的剧院有：莫斯科艺术剧院第三实验培训所（即后来的瓦赫坦戈夫剧院）、革命剧院（即后来的马雅可夫斯基剧院）、莫斯科工会剧院（即后来的莫斯科市苏维埃剧院）、彼得格勒高尔基话剧院、敖德萨红色火炬



《底层》

剧院等等，同时出现一批儿童剧院。马雅可夫斯基的《宗教滑稽剧》（1918）是第一部反映十月革命宏伟斗争的苏联剧本，开创了政治宣传剧的形式。有时在街头、广场组织有万人参加的群众性演出活动，称作“群众广场剧”，如1920在彼得格勒演出的《走向世界公社》和《攻占冬宫》。1920年，梅耶荷德提出“戏剧的十月革命”口号，要求戏剧为政治服务。同年，他在俄罗斯联邦共和国第一剧院排演维尔哈伦的《曙光》，大胆运用假定性手法，表现革命主题，但有一定抽象化倾向。这时期，老剧院也从古典剧目里选择具有一定革命性或者进步倾向的剧本上演。这些剧本充满英雄主义、叛逆精神和为崇高理想奋斗的气魄，如 K. A. 马尔贾诺夫排演

的《羊泉村》、斯坦尼斯拉夫斯基排演的《该隐》、小剧院排演的《智慧的痛苦》等。



莫斯科大剧院外景

业余戏剧活动也蓬勃发展起来。工人、农民、红军战士、学生，积极组织各种戏剧小组和业余剧团。20世纪20年代中期，各地出现的青工剧院和兰衫剧社，都是群众性的民间剧院，它们上演了大量政治宣传鼓动剧。

20年代苏联戏剧的特点是各种戏剧流派的自由探索和竞争，并由此寻找新的戏剧发展道路。瓦赫坦戈夫通过《杜朗多公主》（1922）的演出实验，用鲜明的假定性形式表现真实感情。梅耶荷德继续排演宣传鼓动剧，如特列季亚科夫的《怒吼吧，中国!》（1926）。莫斯科革命剧院曾经排演过一些表现主义的剧作。塔伊罗夫领导的卡美尔剧院这时主要在现代主义（结构主义、表现主义、未来主义）方面进行实验。戏剧创作出现了一批描写革命、艺术上比较成熟的作品，如莫斯科艺术剧院上演的《普加乔夫起义》（1925）和《铁甲列车14－69》（1927）。

30年代苏联戏剧的第一个特点是确立了社会主义现实主义方法。这对苏联戏剧发展方向起了决定性作用，把苏联戏剧推向一个新高潮。斯坦尼斯拉夫斯基进一步研究和完善斯坦尼斯拉夫斯基体系，他晚年提出了形体动作法。梅耶荷德通过假定性手段揭示人物的心理活动和丰富舞台形象的表现力，自成一家。塔伊罗夫通过“感情充沛的戏剧形式”反映革命现实。这个时期登上剧坛的著名导演A.Д.波波夫以史诗性戏剧见长；Ю.A.扎瓦茨基，以剧场性取胜；B.彼得罗夫以政论性著称；H.П.阿基莫夫以讽刺艺术取胜。30年代苏联戏剧的第二个特点是戏剧文学题材扩大，技巧日渐成熟。描写国内战争的剧作有《乐观的悲剧》（维什涅夫斯基，1933）、《舰队的毁灭》（柯涅楚克，1934）等；描写经济振兴的剧作有《速度》（波戈廷，1930）、《斧头之歌》（波戈廷，1931）等；描写农村变革的剧本有《粮食》（基尔尚，1930）。描写知识分子生活的有《恐惧》（阿菲诺格诺夫，1931）、《普拉东·克列契特》（柯涅楚克，1935）。描写列宁的剧作也取得很大成就，如波戈廷的《带枪的人》（1937）、柯涅楚克的《真理》（1937）等。外国古典剧作上演量也有增加。30年代苏联戏剧的第三个特点是推行严格控制的政策，把莫斯科艺术剧院推为样板等等，限制了戏剧艺术的自由竞赛和发展；肃反扩大化也波及到戏剧界。30年代末，苏联戏剧处于低潮。

卫国战争期间（1941～1945），苏联剧作家创作出一系列爱国主义剧本，如列昂诺夫的《侵略》（1942）、西蒙诺夫，K.M.的《俄罗斯人》（1942）、柯涅楚克的《前线》（1942～1943）等。历史剧演出也有增加。

战后苏联出现一些真实反映时代生活冲突的戏，如索夫罗诺夫的《某城纪事》（1947）、柯涅楚克的《马卡尔·杜勃拉

瓦》（1948）等。40年代末50年代初，苏联文艺受到个人迷信的影响，出现了不正常的局面。人为地抹煞生活中的矛盾，肤浅地表现社会现实。

50年代中期，文艺界思想活跃。戏剧界对苏联戏剧史进行反思，对包括斯坦尼斯拉夫斯基体系在内的各流派进行再认识，梅耶荷德的戏剧理论得到重新评价。这个时期戏剧创作由广到深，演剧艺术丰富多彩，戏剧观念由封闭型转向开放型。

50年代中期以后，苏联舞台出现一批描写现实生活冲突、批判个人崇拜、恢复人的尊严的戏，如史泰因的《专案审查》（1954）、阿尔布佐夫的《伊尔库茨克的故事》（1959）、沃洛金的《五个黄昏》（1959）、萨伦斯基的《女鼓手》（1958）等。60年代致力于探索当代人的道德面貌，如万比洛夫的《六月的离别》（1965）、罗佐夫的《婚礼之日》（1964）、史泰因的《海洋》（1960）、阿尔布佐夫的《我的可怜的马拉特》（1965）等。70年代，这方面的探索还在进行，如罗辛的《瓦连金和瓦连金娜》（1971）、万比洛夫的《打野鸭》（1970）和《去年夏天在丘里木斯克》（1972）、阿尔布佐夫的《残酷的游戏》（1978）等，但重点已移到“科技革命”与人这个主题上，如德沃列茨基的《外来人》（1972）、鲍卡廖夫的《炼钢工人们》（1973）、盖尔曼的《一次党委会的记录》（1975）、沙特罗夫的《明日的天气》（1974）。写农村经济改革的有阿布杜林的《第十三任农庄主席》等。80年代，苏联剧坛出现了“新浪潮”派，代表人物有A. 卡扎采夫、B. 阿罗、C. 科科夫金等。这些青年剧作家从新的视角揭示了生活的新侧面。阿罗的《瞧，谁来了!》、科科夫金的《五个角落》以及卡扎采夫的《银线》都是这一“新浪潮”的代表作。

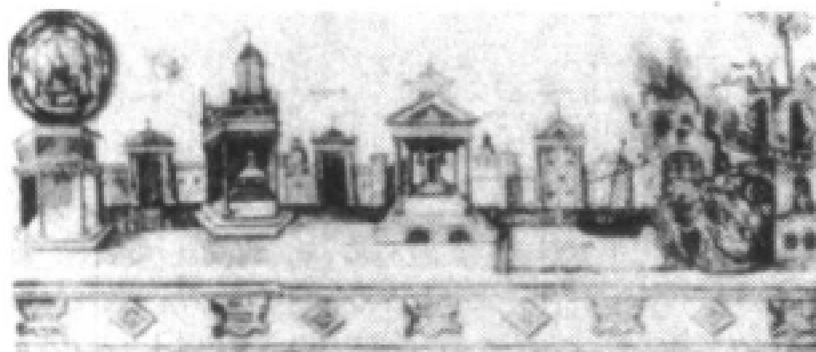
50年代中期以后，苏联戏剧界对各流派采取历史主义与客观态度进行再评价。斯坦尼斯拉夫斯基体系得到继承与发展。梅耶荷德的假定性戏剧与培养演员的方法基本得到肯定。瓦赫坦戈夫的“幻想现实主义”得到进一步发扬。塔伊罗夫的戏剧美学得到进一步研究。布莱希特的戏剧美学和演剧理论得到普及。著名导演Г. А. 托夫斯托诺戈夫承上启下，综合各流派之长，对戏剧革新采取稳健态度。Р. Н. 西蒙诺夫继承瓦赫坦戈夫的传统，善于运用戏剧假定性和鲜明的剧场性手法。现代人剧院（1957）的创建者О. Н. 叶夫列莫夫发起一场斯坦尼斯拉夫斯基体系的革新运动，Ю. П. 留比莫夫于60年代中期领导坦干卡剧院，进行一系列实验，А. В. 艾弗罗斯注重戏的心理分析。到了70年代后半期，出现综合的倾向，各种风格互相渗透、互相影响，各派导演已经不囿于某一种风格或流派，而是利用一切合适的艺术手法表现时代精神。

这个时期苏联出现了一批优秀演员，如Ю. К. 鲍利索娃、Е. 列别杰夫、И. М. 斯莫克杜诺夫斯基、М. 乌里扬诺夫、А. 杰米多娃、В. 维索茨基等等。集斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、布莱希特和塔伊罗夫演剧艺术于一身的“全能型”演员，成为80年代表演艺术的特点。

苏联戏剧是由多民族戏剧组成的。有些民族的戏剧早在十月革命前就已形成，有些是在十月革命后才出现的。各民族的戏剧家，如乌克兰的伊万·弗兰科、Л. 乌克兰茵卡、柯涅楚克；白俄罗斯的А. 马卡扬诺克；格鲁吉亚的К. 马尔贾尼什维利、С. 阿赫麦杰里；莫尔达维亚的И. 德鲁采；拉脱维亚的Я. 拉伊尼斯等等，都为苏联戏剧的发展做出了自己的贡献。

## 【法国戏剧】

（French Drama） 法国在中世纪是以拉丁语为官方语言、罗曼语为民间语言的



中世纪宗教剧演出时的剧场

天主教国家，9世纪开始出现戏剧和文学作品。

**中世纪戏剧** 主要存在着宗教剧和世俗剧两种戏剧形式。

宗教戏剧是以圣经教义为题材的中世纪戏剧的统称。在9世纪前后，出现了以耶稣受难、天使向圣母及使徒显灵、耶稣升天为内容的瞻礼式戏剧。10世纪前后，以圣经故事和天主教教义为题材的戏剧形式逐渐形成。13世纪开始出现有情节的故事表演，如《亚当的故事》，并出现先以



1623年塔巴兰剧团在巴黎街头太子广场搭台演出

歌颂圣母为主、后亦讴歌使徒的奇迹剧。到14世纪，一切宗教题材的戏剧都被称为神秘剧。

神秘剧先是在教堂内配合弥撒形式进行演出，也在圣诞节、复活节等重大庆典上演出。13世纪时，演出由教堂内移至教堂外广场上举行。最早的表演者是僧侣、修道士和神学院学生，用拉丁语演出。随着戏剧走出教堂，演出对象从善男信女扩大到广大民众。教会为了取悦于民和适应露天场地演出，不断增强戏剧表演的成分，在广场上演出时开始搭台。演出原则是戏剧情节与地点同时变化，或将代表地



1630年左右的法国集市戏剧（木刻）

点的全部布景并列置放台上。地狱、天堂各居一端，中为尘世。这种方法一直沿用到17世纪上半叶。

13～14世纪市民阶级逐渐发展壮大，他们的情趣喜好开始在戏剧中有所表现，平民的代表小丑在戏剧里的重要性逐渐显露。在愚人节、国王喜庆日等狂欢场合里，杂耍艺人、游吟诗人编排了不少描写世俗生活的闹剧。这时期的神秘剧以讴歌耶稣、圣母、圣灵为其表，以表现尘世生活为其里，已经初具人情意味。神秘剧流传下来数十部，最著名的为《耶稣受难神秘剧》、《圣母奇迹剧》等。吕特博夫的《狄奥菲尔奇迹剧》是公认的代表作。15世纪主要剧作家是马尔卡德（14世纪末～1440）、格雷班（15世纪下半叶）、米歇尔（1430？～1501）。

随着城市的繁荣和市民阶级的壮大，中世纪中叶产生了市民戏剧。宗教戏剧、古希腊罗马文化以及学校教育对世俗戏剧有一定影响，流浪杂耍艺人和哑剧演员技艺的流传是市民戏剧产生的重要因素。13世纪时，阿拉斯城成立了杂耍艺人行会，法国最古老的喜剧于此出现。J. 博代尔（？～1210）的神秘剧《圣徒尼古拉的戏剧》是第一部充满世俗生活情趣的宗教戏剧，市民戏剧的喜剧特色十分浓厚。阿拉斯人市民亚当（1230～1288）是13世纪杰出的喜剧家。他努力表现时代风貌和社会现实，他的牧歌式戏剧《罗班和玛丽的故事》歌颂一对机智勇敢的牧羊青年男女如何挫败贵族骑士的破坏而结为良缘。这种诗体说白加唱的形式被视为喜歌剧的先驱。他的《叶棚剧》讽刺犀利、语言诙谐，被称为14世纪出现的愚人剧的雏形。皮卡第地区是市民戏剧的摇篮，喜剧形式的世俗戏剧在这里获得巨大发展。


LA SEVLLE TROVPPE
ROYALE ENTRETENVE DE SA MAIESTE

17世纪法国戏剧演出时的海报

15世纪以后，戏剧行会纷纷出现，“无忧少年”与“拉巴佐什”最负盛名，对世俗戏剧起了推动作用。这时，世俗戏剧体裁多种多样，有戏剧化寓言剧、愚人剧、牧歌式戏剧、闹剧、道德剧和由同一演员以变换声调、表情来表现人物矛盾冲突的独脚戏等形式。戏剧还是此时市民表白自己见解的唯一形式，因此往往在剧中抨击时弊，例如戏剧独白《巴尼奥莱的自



17世纪法国意大利喜剧典型人物司卡潘画像

由射手》便是对法王查理七世于1448年建立祸害百姓的自由射手卫队的直接抨击。世俗题材的神秘剧为数亦不少。

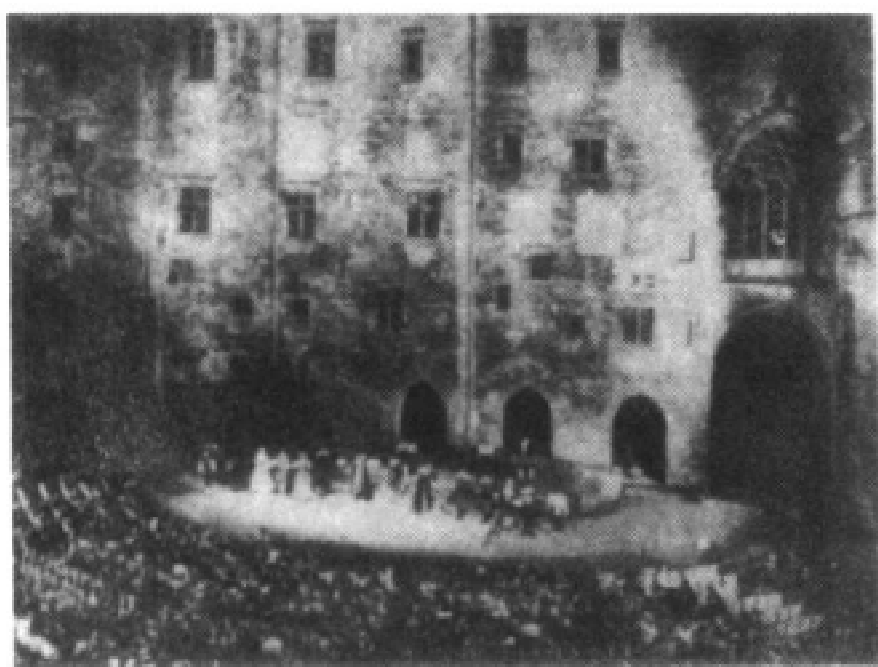
巴黎愚人剧组织首领P. 格兰戈尔（约1475～1538）的代表作《愚人王子》全力支持法王路易十二对教皇的斗争，表达了新兴市民阶级盼望王国安定统一的愿望。1512年此剧于巴黎首演，轰动一时。

闹剧《巴特兰律师的闹剧》被誉为15世纪市民戏剧代表作。性格鲜明的人物形象开始在剧作中出现。

**文艺复兴时期戏剧**　15～16世纪，宗教战争在法国此起彼伏，宗教戏剧日渐衰微。1548年11月7日，巴黎议会下令停止演出神秘剧，宗教戏剧受到致命打击。



北京人民艺术剧院演出的《吝啬鬼》剧照



在教皇露天剧场演出《唐璜》的场面

这是文艺复兴运动在戏剧领域取胜的标志。市民戏剧行会众多，封建贵族逐渐脱离市民戏剧演出活动，从而出现了以喜剧为主的市民戏剧与贵族文人戏剧的分化。

J. 杜·贝莱（1522～1560）、E. 若代尔（1532～1573）、J. 格雷万（1538～1570）、R. 加尼埃（1545?～1590?）、J. de 拉·塔伊尔（1533～1611）的剧作或理论明确提出反对愚人剧、闹剧、道德剧，倡议创作“真正的悲剧和喜剧”。若代尔1552年写的《被俘的克莉奥佩特拉》是法国第一部悲剧。拉·塔伊尔的《论悲剧艺术》对戏剧理论进行探讨，倡导模仿古典戏剧，首次提出古典主义“三一律”原则。加尼埃是他们之中唯一受到市民观众赞许、反映新兴资产阶级思想倾向的文人戏剧家。他的剧作影射现实生活，反映资产阶级意愿情趣。代表作《犹太女人》（1583）和其他悲剧一再为职业演员选中并四处演出。

16世纪意大利即兴喜剧和西班牙以爱情与命运的矛盾为主题的传奇文学传入法国，对宫廷文人戏剧产生了一定影响。广大市民则继续欣赏集市上的闹剧演出。喜剧逐渐成为传奇、抒情诗歌和现实主义描写的混合物，既不体现资产阶级的要求，也不表达广大市民的愿望。16世纪的悲剧是诗体剧，喜剧有诗体亦有散文体，从形式到内容都还不成熟，处于向古典主义戏剧的过渡阶段。

**古典主义时期戏剧** 17世纪是法国君主专制的绝对王权全盛时期，在文艺和思想领域古典主义占主导地位。这时期戏剧成就突出，人才济济，对后世的法国戏剧影响深远。

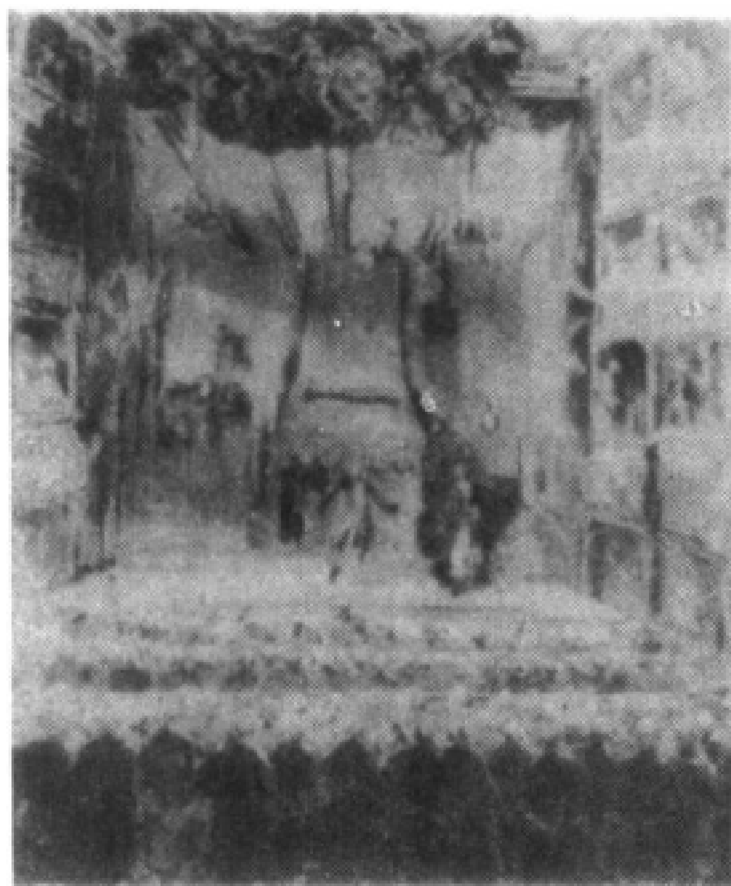
古典主义戏剧的前期代表人物是 A. 阿尔迪（约1570～约1632），他共写有近700部悲剧、悲喜剧和牧歌式戏剧，有51部传世。他使悲剧更接近舞台，并在剧中探讨情节的一致性。梅列（1604～1686）的《索福尼斯贝》是按“三一律”写成的第一部悲剧。

P. 高乃依是古典主义戏剧的创始人。他在1636年创作的《熙德》反映了资产阶级人文主义思想与封建贵族意识的斗争，由巴黎马莱剧院首演。夏普兰（1595～1674）受法王路易十三的首相、枢机主教黎塞留指使，撰写《法兰西学院关于〈勒熙德〉的感想》，尖锐批评作者违反“三一律”。政治压力和自身的局限影响了高乃依以后的创作，他恪守“三一律”写出了典型的古典主义英雄悲剧。但他仍在《论戏剧诗》、《论悲剧》和《论三一律》中充分阐述了自己的戏剧思想。他共写了《贺拉斯》、《西拿》、《波利耶克特》等30余部剧作。



《爱尔那尼》剧作中的插图

J. 拉辛是古典主义悲剧后期代表作家。他的悲剧作品鲜明地反映出他对社会



18世纪的集市剧院全景

矛盾尖锐化的深刻感受，《安德罗玛克》(1667)、《布里塔尼居斯》(1669)、《爱丝苔尔》(1689)、《阿塔莉》(1691) 等代表作，表现出拉辛对绝对王权的批判态度。他的悲剧加强了心理分析，有明显的政治倾向。

1625年左右出现巴罗克喜剧。P. 斯卡隆（1610～1660）的喜剧创作以滑稽怪诞著称，反映了资产阶级个性解放的观点。市民戏剧衰落之后，即兴喜剧、木偶剧和喜剧表演是共同占据集市演出场地的重要剧种，并对法国古典主义喜剧的形成产生影响。

15世纪行会演剧活动兴盛，16世纪出现职业演员剧团。1629～1680年，国王的喜剧演员剧团一直在勃艮第府演出。1629年鲁昂流动演员剧团莅临巴黎，在当时显贵僧侣聚居的马莱街区演出，并建立了马莱剧院。

法国喜剧演员把中世纪闹剧和愚人剧的表演方式保存下来并予以发展。戈蒂埃·加吉尔（1573～1633）组成的三人喜剧表演于17世纪初，在勃艮第府演出轰动巴黎。这些喜剧演员的精湛演技和巧妙的喜剧构思直接影响着喜剧创作和表演技巧的发展。

莫里哀是古典主义时期现实主义喜剧的创建者。他是剧作家、剧团经理，又是导演、演员。他创作了几十部喜剧，其中最杰出的有讽刺贵族“沙龙”矫揉造作风习和资产者附庸风雅的《可笑的女才子》(1659) 和《太太学堂》(1662)，批判宗教势力伪善的《达尔杜弗》(1664) 和批判贵族阶级荒淫无耻的《唐璜》(1665)，揭露资产者吝啬贪婪本性的《吝啬鬼》(一译《悭吝人》，1668)，赞扬仆人比主人机智、蔑视封建等级观念的《司卡潘的诡计》(1671) 等等。他的喜剧爱憎分明，思想激进，同情民众，具有民主主义思想，法国18世纪的文学艺术是在资产阶级启蒙思潮直接推动下发展的。古典主义作品的演出持续不断，1680年法兰西喜剧院成立且极为活跃。同时，“启蒙时代”的戏剧亦以其鲜明特色面世。

A. –R. 勒萨日（1668～1747）的政治喜剧《杜卡雷》(1709) 揭露法国贪污



小仲马剧作《茶花女》剧照

腐化的官场，公演使大商人、包税人和金融家惊惶失措。莫里哀讽刺世态的喜剧传

统由勒尼亚尔（1655～1710）和F. 丹古尔（1661～1725）继承。拉·萧塞（1692～1754）继承了资产阶级写实倾向，其喜剧被叫做“感伤喜剧”或“流泪喜剧”，因其剧场效果先使人感伤落泪，最后以喜剧收场而得名。P. C. de 马里沃（1688～1763）致力于创作以爱情为主题的喜剧。重要创作有《爱情与偶遇的游戏》等。

以狄德罗和伏尔泰为代表的启蒙戏剧的共同点是借笔下人物直接传播启蒙思想。

伏尔泰（1694～1778）遵循古典主义“三一律”创作法则，以写诗体悲剧为主，题材广泛。主要特征是表述启蒙思想家的战斗精神，攻击君主政体及教会势力。主要剧作为《布鲁图斯》（1730）、《扎伊尔》（1732）、《凯撒之死》。勒坎（1729～1778）、勒库弗勒尔（1692～1730）等人以出众演技为伏尔泰悲剧的演出做出贡献。

百科全书派主将狄德罗是启蒙戏剧理论奠基人。他写过《私生子》等3部剧本和许多重要戏剧论文。他主张打破古典主义传统的悲剧喜剧之分，建立实际上是市民戏剧的“严肃戏剧”，后人称之为“正剧”。他还十分重视表演艺术，著有《谈演员的矛盾》，专门讨论演技。狄德罗在戏剧理论上的建树具有划时代意义。

博马舍是18世纪后半叶法国最重要的剧作家。他的喜剧《塞维勒的理发师》（1772）和《费加罗的婚姻》（1778）吹响了法国资产阶级革命的号角。博马舍喜剧的出现意味着古典主义喜剧向资产阶级喜剧的过渡业已完成。

这时期，巴黎的重要剧院有法兰西喜剧院、意大利喜剧院和喜歌剧院。舞台上的一项重大变化是：自中世纪宗教戏剧演出沿用下来的并列置放布景被取消，改为按幕按场改换绘景。舞台机械装置有所发展，灯光照明亦有改进。1784年法兰西喜剧院公演《费加罗的婚姻》时，首次用油灯为舞台演出照明。绘景服装华丽。

1789年，资产阶级革命爆发。资产阶级意识到戏剧作为宣传手段在革命中的作用，提出“戏剧应该教育民众”的口号。革命派还有意建立人民剧院。1791年1月31日，立宪议会宣布取消王室的戏剧审查制度，允许演出自由。本年内有数十家剧院呈请开业，其中的共和国剧院以专门演出支持革命的新剧目而闻名。这时期创作了大批配合或直接宣传革命和革命战争的悲剧和时事剧。资产阶级革命使演员终于获得了公民权，彻底结束了过去受歧视被侮辱的悲惨处境；还成立了保护剧作者合法权益的剧作家协会。

**19世纪戏剧** 法国大革命推翻了封建君主制。拿破仑执政后，于1802年决定为法兰西喜剧院恢复政府津贴及原有特权，1806年颁布政令，宣布法兰西喜剧院、歌剧院、喜歌剧院及皇后剧院为主要剧院。1812年发布关于法兰西喜剧院组织管理原则的命令，使戏剧大为繁荣。19世纪初，欧洲其他国家戏剧传入法国，加速了法国浪漫主义戏剧的形成。

浪漫主义戏剧要求创作自由，强调个人感情，借历史传统题材反映社会现实。1827年，雨果在剧本《克伦威尔》序言里清算了古典主义。从此浪漫主义戏剧在法国剧坛占了统治地位。1829年，大仲马（1803～1870）的历史剧《亨利三世及其宫廷》（1829）和A. de 维尼（1797～1863）的《威尼斯的摩尔人》的首演是浪漫主义戏剧的胜利。

1830～1846年是浪漫主义戏剧鼎盛时期。1830年的7月革命推翻波旁王朝，大资产阶级掌握政权。这时，具有资产阶级

民主主义思想和人道主义思想的进步作家开始意识到艺术的“社会职能”。这种思想在雨果的《爱尔那尼》、《逍遥王》、《吕伊·布拉斯》，维尼的《夏特东》，大仲马的《安东尼》等剧中都有程度不同的表露。

浪漫主义戏剧代表作家是雨果和 A. de 缪塞（1810～1857）。1830 年雨果的《爱尔那尼》首演，因反动势力捣乱掀起轩然大波。它意味着法国浪漫主义戏剧的确立。缪塞在他的诗剧《水性扬花的玛莉亚娜》、《坏小子洛朗梭》等剧中，以对人物内心世界的深刻剖析和细腻描写为浪漫主义戏剧另辟了蹊径。

伴随着浪漫主义戏剧的演出，导演出现了。画家、服装设计家为使演出更接近于真实也做出了贡献。浪漫主义戏剧还对歌剧、芭蕾舞剧产生了深远影响。

巴尔扎克（1799～1850）的现实主义巨著《人间喜剧》对当时戏剧有所影响。他的剧作《做纸花的姑娘》、《继母》等亦于 1851 年前相继演出。

在喜剧领域里，19 世纪初情节剧十分流行，代表作家为 R.－C. G. de 皮克塞雷古尔（1773～1844）。浪漫主义极盛时期，出现了结构精巧的佳构剧，代表作家斯克利布（1791～1861）写了近 350 部这种描写资产阶级上流社会男女风情的喜剧。

塔尔马（1763～1826）在大革命时期用自己的悲剧艺术为革命派效力，是博得拿破仑称赞的悲剧演员。悲剧女演员拉歇尔（1820～1858）以表演自然、不落俗套，名扬法国。女演员多瓦尔（1798～1849）的出色演技为浪漫主义戏剧占领舞台做出了贡献。德比罗（1796～1846）为当时著名哑剧表演大师，首创哑剧人物皮埃罗（情场失意的恋人），一举成名。

第二帝国时期，戏剧的商业化进程趋于完成，巴黎的戏剧生活十分活跃，歌剧、轻歌剧也很繁荣。É. 奥吉埃（1820～1889）、V. 萨杜（1831～1908）、拉比什（1815～1888），特别是小仲马（1824～1895），是 19 世纪后半叶的重要剧作家。

小仲马的剧作取材于现实生活，反映当时社会问题，代表作《茶花女》（1852）反映交际花、高等娼妓的所谓“半上流社会”问题，《金钱问题》和《私生子》也触及资产阶级社会问题。奥吉埃代表作《普瓦里埃先生的女婿》肯定资产阶级伦理道德。多产作家萨杜是斯克里布佳构剧创作手法继承人，并且发展到蔑视历史真实、只求技巧运用的地步。E. 拉比什是通俗笑剧代表作家，代表作有《意大利草帽》等。他们基本上是迎合资产阶级观众趣味的喜剧作者。

É. 左拉（1841～1902）、龚古尔兄弟、A. 都德（1840～1897）以及贝克（1837～1899）的自然主义戏剧创作于第二帝国直至巴黎公社以后，称雄数十年。左拉具有批判现实主义精神的《苔莱丝·拉甘》（1873）和《拉布丹家的继承人》（1874）为自然主义戏剧开路。都德的《阿莱城的姑娘》（1872）是自然主义戏剧杰作。H. 贝克的《乌鸦》（1882）和《巴黎妇女》（1885）等剧符合自然主义描写生活横剖面的要求，并且还深刻地暴露和讽刺了资本主义社会的种种弊病，被视为自然主义戏剧大师。

E. 罗斯丹（1868～1918）是新浪漫主义剧作家，代表作《西哈诺》于 1897 年首演时轰动巴黎。在法国生活的比利时作家梅特林克是象征主义戏剧大师，主要写诗剧，以《马莱娜公主》、《佩列阿斯和梅丽桑德》、《丁达奇尔之死》等剧闻名于世，《青鸟》是他的代表作。

19世纪末20世纪初，社会条件发生巨大变化，文学戏剧领域产生了各种流派、思潮。自然主义戏剧，在表演和导演方面对后世具有深远影响。以安托万（1857～1943）为首的一批导演和演员通过舞台艺术实践做出重大贡献。安托万于1887年创建的自由剧院强烈追求真实，他的全面革新是从舞台实践的各个方面用各种形式进行的。吕尼埃-波埃（1869～1940）于1893年创办的作品剧院主要成就是向法国观众介绍了象征主义和神秘主义戏剧。还有，对超现实主义，现代黑色幽默派以及荒诞派戏剧均有影响的雅里（1873～1902），以闹剧《于比当大王》闻名于世。

商业戏剧主要在巴黎繁华地区的林荫大道上建立的商业性剧院里演出，林荫道戏剧因而得名。明星制于此时出现，它是资本主义制度的必然产物。林荫道戏剧是通俗戏剧，以上演市俗喜剧为主，剧作家往往专为某明星写戏。S. 贝恩哈特（1844～1923）以演出不朽名作及反串小生见长。大柯克兰（1841～1909）台词表演功力出众，热情洋溢，富有魅力。穆内-絮利（1841～1916）擅长演出古典悲剧和体现当代名家剧作内涵。S. 吉特里（1860～1925）则是多才多艺的林荫道戏剧表演大师。

19世纪工人运动遍及欧洲大陆，思想进步的文学家和艺术家同情劳苦大众。法国出现了人民戏剧的口号，宗旨是针对专门取悦资产阶级的林荫道戏剧和歌舞杂耍，建立广大民众能受到教育和普及戏剧艺术的剧院。1892年，第一座人民剧院在伏日山区建立，当地工人用方言演出莫里哀的《屈打成医》。著名小说家戏剧家罗曼·罗兰（1866～1944）积极为建立“寄希望于人民”的“一种全新的艺术形式，一种新的戏剧”而奔走。他创作的关于法国大革命的历史剧如《群狼》、《七月十四》和《丹东》都间接反映了他的人民戏剧思想。

**20世纪戏剧** 第一次世界大战前，法国戏剧状况基本上是19世纪的延续。以上演文学性剧作著称的剧院有安托万剧院、艺术剧院，还有科波（1879～1949）于1913年创建的老鸽巢剧院。

1919～1939年这20年里，J. 科波的老鸽巢剧院的艺术实践对当代法国导演表演艺术有深远影响。C. 杜兰（1885～1949）于1919年创建作坊剧院，L. 茹维（1887～1951）于1922年成为香榭丽舍喜剧院院长，G. 巴蒂（1885～1952）于1922年创建幻影剧院，还有著名演员兼导演皮托也夫（1884～1939）从日内瓦来到了巴黎。这4位最杰出的导演兼表演艺术家各有特点，又都具备创新精神，是反对戏剧商品化的社会中坚。1926年7月6日，他们组成卡特尔，和商业戏剧展开激烈竞争。他们既演出本国和外国优秀古典剧目，又上演当代著名剧作家如克洛代尔（1868～1955）、J. 季洛杜（1882～1944）、科克托（1889～1963）和J. 罗曼（1885～1972）等的戏剧。此外，导演兼演员F. 热米埃（1869～1933）深受人民戏剧运动影响，于1921年建立国家人民剧院。一些实验性小剧院亦纷纷出现，其中由维德拉克和An. 阿尔托（1896～1948）于1927年创建的阿尔弗雷德·雅里剧院以先锋派演出闻名一时。

流派种类繁多是这20年的又一重要特点。象征主义、超现实主义、达达主义、神秘主义对法国戏剧影响最为突出。

第二次世界大战期间，最引人瞩目的戏剧创作倾向是存在主义戏剧。J.-P. 萨特的《苍蝇》借古喻今，讽刺德国侵略者

没有好下场；《禁闭》提出"他人就是地狱"，从理论上阐释了人的存在的荒诞性。他的其他名剧还有《死无葬身之地》、《恭顺的妓女》等等。加缪（1913～1960）的《误会》、《卡利古拉》也是产生过一定影响的存在主义名剧。

戏剧理论家、剧作家兼演员阿尔托是超现实主义者。他是"残酷戏剧"理论创始人，《戏剧及其两重性》为其代表作。他的戏剧理论对50年代以后一些戏剧家，诸如法国的尤内斯库、贝克特、热内，英国的布鲁克（1926～　），波兰的格洛托夫斯基（1935～　）以及60年代出现的机遇剧都有程度不等的影响。

第二次世界大战以后，50年代在法国出现的荒诞派戏剧摈弃传统戏剧创作手法，从内容到形式都具有鲜明特色。代表作家有贝克特（1906～　）、E. 尤内斯库（1912～　）、An. 阿达莫夫（1908～1970）、热内（1910～1986）。特点是借助舞台场景和人物形象表现存在的荒诞性，而不是通过合乎逻辑的语言达到这个目的。贝克特的《等待戈多》、《最后一局》、《美好的日子》，尤内斯库的《秃头歌女》、《椅子》、《犀牛》，J. 热内的《女仆》、《黑人》、《屏风》，是荒诞派戏剧代表作。这些作品曲折地反映了战后人们的精神空虚和对资本主义社会的荒诞与虚无的感受。

J. 阿努伊（1910～1987）、M. 埃梅（1902～1967）、比耶杜（1927～　）、萨拉克鲁（1899～　）等戏剧家的创作各有特色，以讽刺幽默等手法在不同程度上反映现实生活。阿拉巴里（1932～　）、杜比雅尔（1923～　）、杜拉斯（1914～　）、奥巴迪亚（1918）、谢哈德（1910～　）、维恩加坦（1926～　）等剧作家曾于60年代末70年代初被称为荒诞派第二次浪潮代表，他们的剧作从各种角度表现对西方当代社会的感受，又被统称为先锋派戏剧。A. 加蒂（1924～　）是法国著名政治戏剧家，60年代为其创作旺盛时期。塔迪厄（1903～　）是风格独特的先锋派独幕剧、室内剧代表作家，又因创作广播剧闻名。维纳维（1927～　）是创作从批判现实主义戏剧转向描写日常生活琐事的称作日常戏剧的剧作家。他们在戏剧创作上各有建树，在当代剧坛上均有一定影响和地位。

J. 维拉尔（1912～1971）在两次大战间崭露头角，是优秀的表演导演家和戏剧活动家。他遵循人民戏剧运动宗旨，于1947年在阿维尼翁首创戏剧艺术节活动，于1951年被任命为国家人民剧院院长兼总导演。

J.－L. 巴罗（1910～　）是与维拉尔齐名的著名导演表演艺术家和戏剧活动家，擅长哑剧表演，是公认的先锋派大师。他与妻子著名演员 M. 勒诺（1903～　）曾率领自己组织的勒诺－巴罗剧团奔赴世界各地演出。

50年代后，法国戏剧出现了以导演为中心的倾向。其中的优秀者有兼导演、演员、剧作家于一身的 R. 普朗雄（1931～　）、P. 谢罗（1944～　），他们在国际上享有盛名，擅长导演歌剧、创造撼人心魄的大场面即所谓图象戏剧；国家人民剧院院长、导演维泰兹（1930～　）崇尚梅耶荷德，导演传统及当代剧目时多赋予新意；A. 姆努什金（1939～　）创建的太阳剧院是受60年代风行一时的美国生活剧院影响和五月风暴法国大学生戏剧运动相结合的产物；还有以导演荒诞派戏剧闻名于世的先锋派导演 R. 布兰（1907～1984）等等。他们都为当代法国戏剧舞台实践做出了贡献。

20世纪著名演员有皮托也夫演员世家。女演员有马利·贝里（1900～　）、马利亚·卡萨列斯（1922～　）、查姆阿（1901～1964）、波贝斯库（1896～　）、M. 勒诺、黛芬·西莉（1932～　）。优秀男演员首推表演大师G. 菲利普（1922～1959），此外尚有吉特里（1885～1957）、索兰诺（1920～1962）、维托德（1915～　）、威尔松（1921～　）等。著名哑剧家为M. 马尔索（1923～　）。所有这些优秀表演艺术家都以各自所长为法国戏剧舞台增色生辉。

纵观法国戏剧1 000余年的发展演变，法兰西民族特色极为鲜明。古典主义戏剧展示了法兰西封建文化的辉煌灿烂；启蒙时期的戏剧奠定了资产阶级戏剧的基础；19世纪以后，流派纷呈，竞相争艳。法国戏剧对欧美戏剧产生了巨大影响，成为世界戏剧大家庭中的佼佼者。

## 【菲律宾戏剧】

（Philippine Drama）16世纪中叶前，菲律宾已有皮影戏“卡利洛”和诗歌体的对歌辩论“杜普洛”与“卡拉格丹”，在庆丰收或办大事时演出。西班牙殖民统治时期盛行宗教剧，第一部有文字记载的戏是1598年在宿务市上演的一出喜剧。当时民间流行3种戏，即“晚餐室戏”，表演耶稣的生平及其受难；“摩罗－摩罗戏”，表演基督徒战胜穆斯林或基督教王子与穆斯林公主之间的爱情故事；音乐喜剧“萨雪拉”，是西班牙传统小歌剧，1878年由西班牙达里奥·赛斯佩迪斯剧团首次在马尼拉上演。著名文学家何塞·黎萨尔于1880年创作了音乐喜剧《巴石河畔》。19世纪末，音乐喜剧改用菲律宾语演唱，逐渐取代“摩罗－摩罗戏”，并成为激励人民起来反抗外国殖民统治的有力手段。1901年美国侵占菲律宾后，音乐喜剧的题材仍具有强烈的民族主义思想，如帕·赫·帕布罗泰创作的《热爱祖国》、托·雷米西奥的《自由》以及塞·雷耶斯的《没有受伤》等。塞·雷耶斯曾组织“他加禄语音乐喜剧大剧团”，并著有《新浮士德》和《菲律宾之魂》等48部音乐喜剧。梅纳·克里索罗哥用伊洛戈语创作的小歌剧《高尚的竞赛》是伊洛戈语文学的名作。1936年美国有声电影传入菲律宾后，戏剧趋于衰落。

1946年菲律宾独立后，先后成立了“音乐喜剧基金会”和“东南亚文化巡回表演团”等团体。著名的音乐喜剧有《明达莫拉》等。1962年12月著名剧作家威·玛·格雷洛创办流动剧团并任导演，长期在全国各地演出，在培养人才、普及民间戏剧等方面作出了重大贡献。格雷洛著有8部剧作集，其中名作有《三只老鼠》等悲剧。1973年成立的以罗·克·卡皮奥为团长的东方艺术戏剧演出团经常演出《黑暗中的孤独》和《顿洛区的纽约人》等名剧。这些话剧批判崇洋媚外奴化思想，倡导高尚情操和爱国主义精神。奥诺弗里·佩桑汉领导的马尼拉大学青年剧团用他加禄语文创作，实行自编、自导、自演。其中由波尔·杜莫尔创作的《白鸟》和《对赛拉比欧老人的审判》闻名全国。前者以象征性手法改编古老传说；后者描述一个老乞丐，因为流露出内心的爱和仁慈而被一群乞丐弄瞎眼睛。其他第一流的剧团还有竞技剧团、菲律宾保留节目剧团和菲律宾剧人剧团等。在剧本创作方面，从50年代以来，由于“阿伦娜剧作奖”和“卡洛斯·帕兰卡文学纪念奖”的评选活动和剧作家的努力，出现一批优秀作品，其中有尼克·华奎因的歌颂马尼拉古

城的《菲律宾艺术家的肖像》(1952)，阿·弗罗伦蒂诺的描写青年工人马里奥为了生病的女孩，私摘一颗苹果而被解雇的《世界是一颗苹果》(1954)，阿·伊·克里斯托巴尔的描述民族英雄波尼法西奥被谋杀的《审判》(1963)和罗兰托·提尼欧的《贫民窟的生活》等。另有一批女剧作家也有不少著作获奖，如维·莫莲诺的揭露贪婪米商的《伪爱国者》(1967)、阿·格·乌兰莎的再现民族英雄何塞·黎萨尔在就义前与母亲、爱人告别情景的《临刑前的黎明》(1958)以及艾·阿尔芳的描写贫民生活的《大米》和《乞丐》(1962)等。此外，还有胡·巴尔马塞达的他加禄语剧本《群山的星》等。

## 【芬兰戏剧】

(Finnish Drama) 芬兰戏剧艺术创始于19世纪。在此之前，芬兰长期处于瑞典王国的统治之下。俄瑞战争(1808～1809)之后，芬兰归属俄国，实现了民族区域自治，经济和文化才逐步得到发展，戏剧艺术亦应运而生。

1827年在赫尔辛基成立了“戏剧之家”，这是芬兰最早建立的一个戏剧演出中心。当时主要由来自瑞典和德国的艺术团体演出。1840年芬兰社会活动家A. 梅乌尔曼和P. 哈尼卡宁共同倡议成立芬兰语剧院。哈尼卡宁还于1845年首次用芬兰文创作了喜剧《巫师》。当时一些芬兰大学生也试用芬兰语演出剧目。1860年初芬兰文学协会为了推动芬兰语剧本的创作，发起评奖活动。A. 基维根据芬兰民族史诗《卡勒瓦拉》创作的第一部芬兰语悲剧《库勒沃》获奖。此后他又相继创作出喜剧《荒原上的鞋匠》(1864)和讽刺剧《订婚》(1866)。这几部剧本很快被编辑出版。这是用芬兰民族语言出版的第一本剧作选集。1872年芬兰语剧院建成(芬兰人民剧院的前身)，分为话剧和歌剧两个部分，院长K. 伯格博姆(1843～1906)是芬兰戏剧创始人之一。

芬兰戏剧艺术具有鲜明的民族风格。在芬兰戏剧舞台上常常提出诸如芬兰民族独立、芬兰妇女的社会地位、芬兰农民的命运、芬兰工人生活的苦难等一系列重大问题。芬兰戏剧家通常都是社会活动家，他们的经历和对社会问题的关注，决定了芬兰戏剧的特征和发展方向。芬兰戏剧历史上占主要地位的艺术流派是现实主义(或批判现实主义)，但它很少受到欧洲其他国家现实主义艺术流派的影响。芬兰的民族独立运动是芬兰现实主义文学艺术流派的根基。

A. 基维是现实主义戏剧文学的开拓者。他以亲身经历为题材进行创作，作品中人物对话机智、生动，富有生活情趣。基维是芬兰戏剧语言的巨匠。

19世纪下半叶，批判现实主义女剧作家M. 康特先后创作了《工人的妻子》(1885)、《苦命的孩子》(1886)、《牧师之家》(1891)等多部剧本，其中心题材是妇女解放和农民、工人问题。

19世纪末到20世纪20年代，一些青年剧作家彷徨苦恼，看不到社会的出路，遂脱离了传统的现实主义文学艺术路线，成了法国象征主义和德国表现主义的追随者。法国象征主义也在芬兰形成新浪漫主义流派。当时活跃在诗坛上的E. 雷诺(1878～1926)在1896年根据民族史诗《卡勒瓦拉》创作的诗剧《天国的白鹅》把法国象征主义与芬兰民族主义熔于一炉，成为芬兰新浪漫派戏剧的代表作。拉乌里·哈拉(1890～1944)的剧作《最可爱的孩子》(1922)，是芬兰表现主义戏剧

的代表作品，主要特点是内容荒诞离奇、结构松散、人物类型化、语言快速简短。20 世纪 30 ~ 40 年代，法西斯势力抬头，芬兰许多进步知识分子被迫害致死，在文学艺术中相继出现了沙文主义和军国主义倾向。爱国女剧作家 H. M. 沃里约基和埃尔维·西内尔沃（1912 ~ ?）以实际行动和戏剧创作参与了反对这种倾向的斗争。前者于 1933 ~ 1953 年创作出一组反映芬兰农村宗法制瓦解过程的剧本，特别引人注目。西内尔沃于 1952 年创作的《世界尚年轻》，通过年青姑娘乌丽亚娜的成长和她的战斗历程，给人以崭新的生活启迪，在赫尔辛基工人剧院演出，受到热烈欢迎。

50 年代中后期，法国剧作家贝克特和尤内斯库的《等待戈多》、《秃头歌女》和《椅子》等荒诞派戏剧相继在芬兰剧院上演，对芬兰戏剧艺术产生了影响。60 年代和 70 年代，在芬兰剧坛上“纪实剧”取代了荒诞剧，一些青年剧作者对现实生活不加粉饰和渲染，创作政治性的戏剧，以期干预社会生活，促进社会改革。芬兰是欧洲戏剧活动比较活跃的国家，大约有五分之一的人当过演员或业余演员。80 年代芬兰有 43 座剧院和众多的业余剧团。芬兰的戏剧艺术正向着多样化方向发展。

## 【古巴戏剧】

（Cuban Drama）　殖民地时期古巴的第一个民族戏剧家是 S. de 毕塔·伊·博罗托（? ~ 1755）。他的喜剧《假扮成园丁的王子》（约 1730 ~ 1733）具有西班牙黄金世纪袍剑剧的情节和风格。

但是长时期的殖民统治，使古巴的民族戏剧难以得到发展。19 世纪末 20 世纪初古巴独立以后，直到 40 年代，古巴舞



《甘蔗田》剧照（古巴）

台上经常演出的节目是商业性的闹剧和滑稽剧。严肃的民族戏剧，主要是 J. A. 拉莫斯（1885 ~ 1946）的哲理剧和问题剧。其名作《碗碟》（1917）就是反映外国资本如何控制古巴甘蔗制糖工业问题的。后一辈的剧作家何塞·路易斯·德·拉·托雷（1911 ~　）写了《埃内昆》（1949），C. 费利佩（1914 ~ 1975）写了《红色狂想曲》（1948），V. 毕涅拉（1912 ~ 1979）写了《埃莱克特拉·加里戈》（1948）和《冷空气》（1960），都力图使戏剧深入古巴社会的核心问题，尤其是毕涅拉的剧本，主要是描写中产阶层的社会生活。

60 年代以来，古巴涌现出了新的一代剧作家。A. 埃斯托里诺（1925 ~　）的《被偷的猪》是革命以后最成功的戏剧，作品以现实主义手法反映了革命前农村生活中的重大问题。M. R. 萨乌梅尔（1928 ~　）则在剧作《图利帕的回忆》中描写了一个舞蹈家悲惨的一生。A. 阿鲁法特（1935 ~　）和 J. 特里亚纳（1932 ~　）都以多样的风格处理多样的题材。前者主要运用民间滑稽剧的技巧，后者则更多地

取法于欧美现代戏剧的技巧和手法。

其他重要剧作家还有：马蒂亚斯·蒙特斯·乌伊多夫罗，代表作为《母牛》；拉乌尔·贡萨莱斯·德·卡斯科罗，代表作为《没有根的树》；N. 多尔（1947～ ），代表作为《雌鹦鹉》；R. 费雷尔（1925～ ），代表作为《一杯咖啡》；P. 阿尔丰索（1906～ ），代表作为《甘蔗田》。

## 【古罗马戏剧】

（Roman Theatre）5世纪下半叶西罗马帝国灭亡以前的古罗马时期戏剧。

**起源** 古罗马戏剧萌芽于远古时期对农神的祭祀和农事节庆。罗马民间很早便流行一种相当粗鲁、带有戏谑色彩的即兴诗歌对唱，称为菲斯刻尼曲调，农人欢庆收获，常用这种曲调互相嘲弄。菲斯刻尼曲调具有戏剧对白的雏形。公元前364年罗马发生瘟疫，罗马人请埃特鲁里亚人来表演舞蹈，以禳灾祛邪。埃特鲁里亚人表演的舞蹈庄重严肃，也很优美，引起了罗马人的兴趣，罗马青年加以模仿，同时加进菲斯刻尼曲调式的嘲讽对唱和相应的动作，这样便逐渐形成了“杂戏”。“杂戏”以日常生活为题材，表演者称为“基斯特里奥”，意思是演员。罗马早期戏剧的另一种形式是阿特拉笑剧，于公元前300年左右在罗马出现。它原是坎佩尼亚的奥斯克人的戏剧，后来传到罗马，很受欢迎。阿特拉笑剧主要以古意大利乡村生活为题材，演员带面具，有4种主要人物类型：“马库斯”——愚憨的丑角；“布科”——贪嘴的饶舌者；“帕普斯”——吝啬、好色的老年人；“多塞努斯”——不学无术、招摇撞骗的驼背。此外，罗马还流行摹拟剧，可能是从南意大利的希腊人那里仿效来的。摹拟剧的题材与阿特拉笑剧相近，有时戏拟神话中的人物，表演以滑稽摹拟见长，演员不带面具，妇女也可以参加演出。

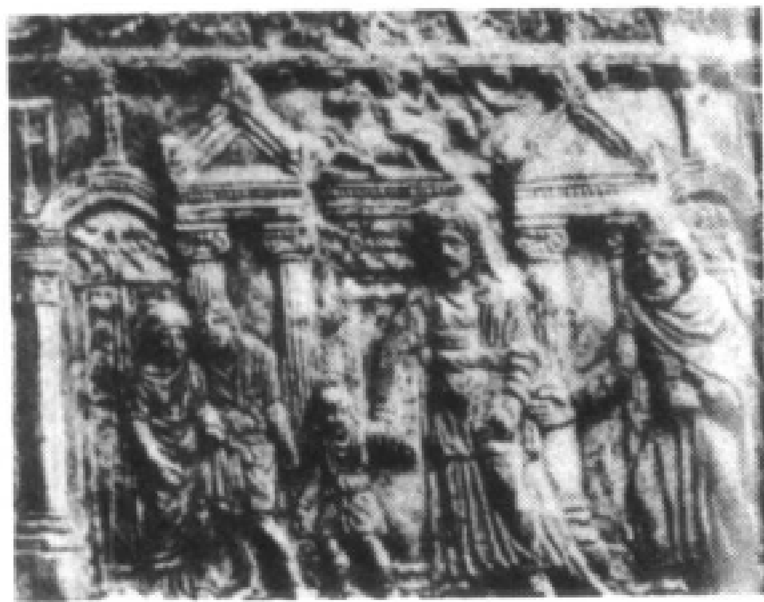
**古罗马戏剧的繁荣** 希腊人很早便到南意大利殖民，罗马人在扩张过程中，直接接触到希腊人在意大利南部创造的较高文化，其中包括戏剧。罗马人大量吸收希腊戏剧的成就，使自己的戏剧很快繁荣起来。

公元前240年，罗马人在第一次布匿战争胜利后庆祝罗马大节，上演李维乌斯·安德罗尼库斯（约公元前284～约前204）根据希腊戏剧翻译或改编的剧本。这是古罗马文学戏剧的开始。李维乌斯被视为第一位罗马剧作家，他的作品仅留下14部悲剧和3部喜剧的标题以及这些剧本的片断。李维乌斯的继承人是奈维乌斯（约公元前270～前201）。他在公元前235年首次上演戏剧，是一位具有民主倾向的作家，对罗马戏剧的发展，特别在促使罗马戏剧民族化方面作出了很大贡献。他除了象前辈那样继续改编希腊剧本外，还以罗马历史和当代事件为题材编写剧本，成为罗马历史剧的奠基人。罗马人称这类悲剧为紫袍剧，因剧中人物着罗马官员常穿的镶紫边的长袍。奈维乌斯对罗马喜剧的发展也作出了很大的贡献。当时的罗马喜剧主要是根据希腊新喜剧改编的，故事以希腊为背景，人物用希腊名字，着希腊人的披衫，因而罗马人称这类喜剧为披衫剧。披衫剧虽然取材于希腊戏剧，但与罗马现实生活有一定的联系。奈维乌斯促进了罗马披衫剧的形成。他编写剧本时考虑罗马社会需要和观众口味，对原剧情节的取舍相当自由，常常把两部剧本合成为一部。奈维乌斯之后出现了古罗马最重要的喜剧家普劳图斯（约公元前254～前

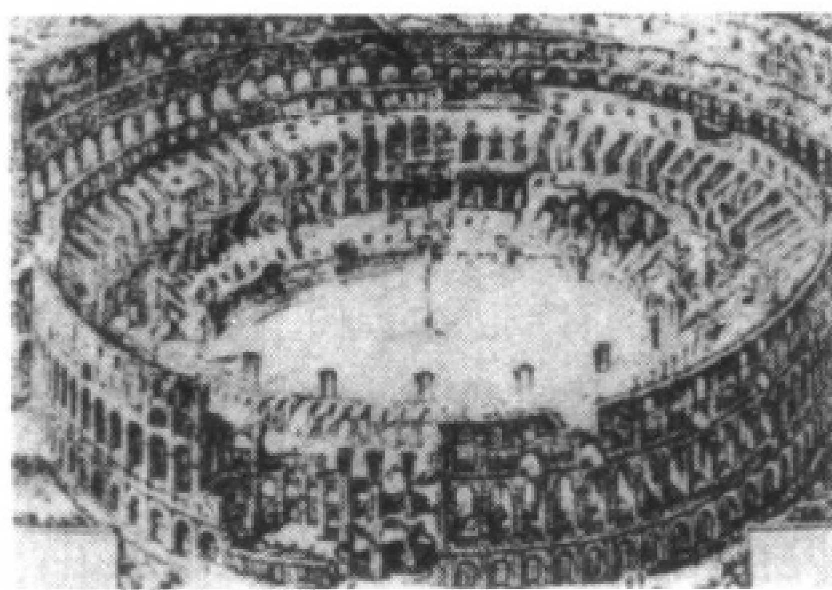
184）。他的喜剧既继承了古希腊戏剧艺术的传统，又大量吸收了意大利民间戏剧的因素，情节生动活泼，语言幽默诙谐，很受观众欢迎。泰伦提乌斯（约公元前195～前159）是古罗马另一位重要的喜剧家，他力图更多地保留希腊新喜剧的特点，他的剧本结构严谨，语言典雅，注意人物心理刻画，与米南德的风格比较接近。

罗马悲剧在公元前2世纪获得进一步发展。它的真正建立者是恩尼乌斯（公元前239～前169）。他出生在南意大利，从小受到希腊文化的熏陶。他很有诗歌才能，写悲剧，也写喜剧。他的悲剧也是根据希腊剧本改编的，心理描写比较深刻、细致。恩尼乌斯的继承人有帕库维乌斯（约公元前220～前130）和阿克齐乌斯（约公元前170～约前85）。帕库维乌斯的悲剧所涉及的神话范围比较广泛，作者注意收集前人未曾采用过的材料，力求新颖。阿克齐乌斯是一位多产作家，他的创作代表了罗马悲剧的最高水平。他模仿希腊悲剧“三部曲”结构，编写出一系列情节彼此衔接的剧本。他常在剧中触及时事问题，他的历史剧《布鲁图斯》明显地反对个人专制。他的悲剧风格庄严、崇高，对话贴切、巧妙，富于修辞色彩，受演说的影响比较明显。这一时期的罗马悲剧作品未能流传下来。

公元前2世纪下半叶，罗马激烈的政



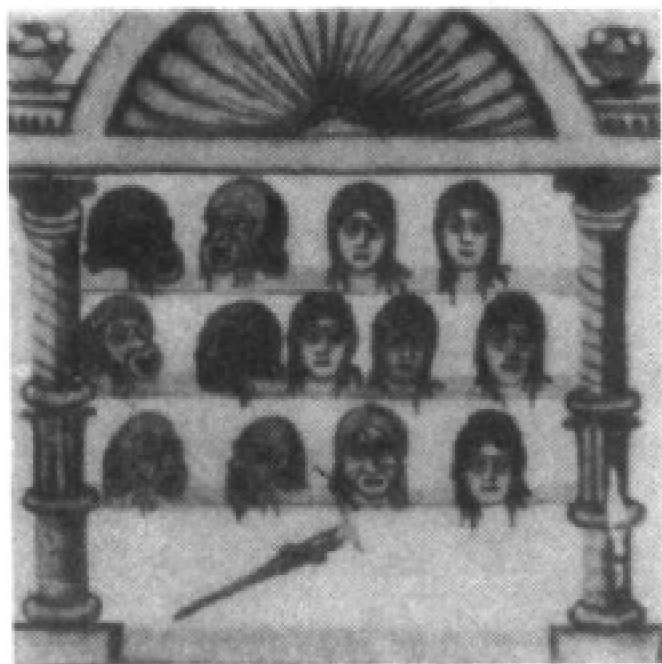
《特洛伊妇女》剧景（浮雕）



古罗马圆形剧场

治斗争和急速变化的社会生活促使戏剧更直接、更迅速地反映现实，罗马戏剧的民族化倾向进一步增强，于是迎合贵族欣赏趣味的神话剧开始衰落，披衫剧为植根于意大利本土的新型喜剧——长袍剧所排挤。长袍剧因剧中人物穿普通罗马人常穿的长袍而得名，它以意大利下层自由民的生活为题材，以农民、小手工业者和商人为主要描写对象，故事通常发生在意大利城镇的某个店铺前面，不触及重大的社会、政治问题，女角（自由妇女，不是披衫剧中的女奴或艺妓）在剧中占有重要地位。长袍剧在技巧方面仍以披衫剧为典范，模仿米南德。长袍剧作家中比较重要的有提提尼乌斯、阿塔（约卒于公元前77年）和阿佛拉尼乌斯，以阿佛拉尼乌斯的作品最为出色，他的剧本情节生动，形象鲜明，颇受时人赞誉。长袍剧在罗马盛行了半个多世纪，仅传下一些剧名和零散片断，到公元前1世纪初又被经过文学加工的阿特拉笑剧所代替。这时期的阿特拉笑剧已经有了定型的剧本和连贯的故事情节，人物类型有了扩充，甚至有魔怪登场。狂欢的场面、粗鲁的玩笑、不时出现的戏谑表演以及激烈的对骂和吵嚷，使阿特拉笑剧具有闹剧性质。剧中往往有对时事政治的批评，反映了民主的倾向。大概从这时期起，阿特拉笑剧象希腊的萨堤洛斯剧（笑剧）那样，常常被安排在严肃的

悲剧之后上演作为调剂。阿特拉笑剧作家主要有蓬波尼乌斯和诺维乌斯，他们可能

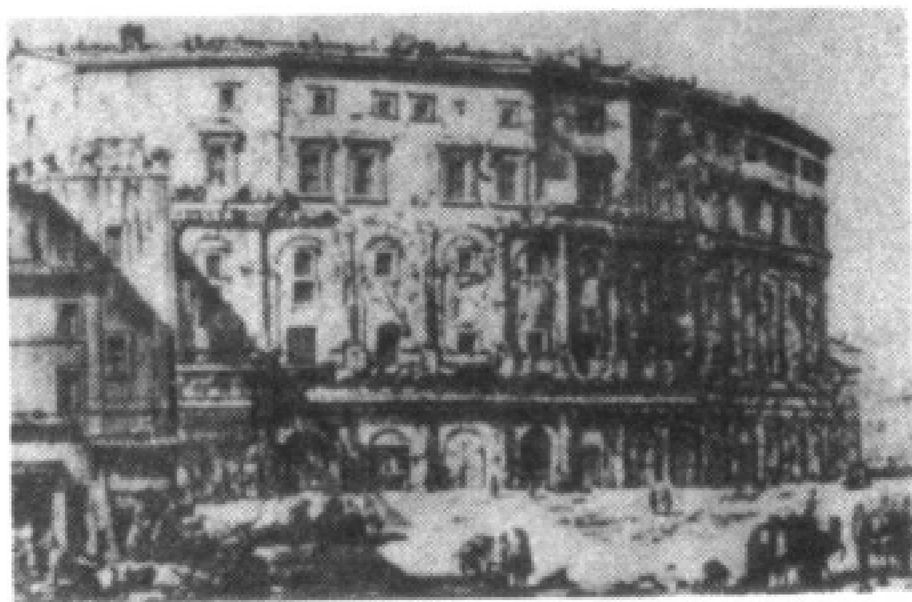


公元4～5世纪古罗马面具

生活在公元前1世纪上半叶，他们的作品也失佚了。阿特拉笑剧也只兴盛了半个多世纪，约在公元前1世纪中叶被摹拟剧排挤到次要地位。摹拟剧以首都平民生活为题材，常见的情节有欺诈行为、法庭刁难、夫妻不忠等，剧中也往往有对时事的批评，舞蹈在剧中占有重要地位，用笛伴奏，吵架、斗殴是常见的场面。摹拟剧作家主要有拉贝里乌斯（约公元前106～约前43）和普布利利乌斯·叙鲁斯（公元前1世纪）。

古罗马共和时期，戏剧演出通常在重大节日期间举行，这样的节日有：①罗马大节，每年9月举行；②平民节，每年11月举行；③阿波罗节，每年7月举行，从公元前3世纪末开始上演戏剧；④墨伽拉节，每年4月举行。此外，遇到重要活动，如将军凯旋、庙宇落成、显贵人物殡葬，也举办戏剧演出。演员通常是奴隶或获释奴隶，自由民如果参加演出，其政治权利将受到限制（演阿特拉笑剧除外）。剧作者的社会地位也不高。罗马戏剧演出不是宗教仪式的组成部分，而是节庆期间的娱乐，一般只演出，不比赛。女角色由男角扮演，重视演技和语言表达。罗马贵族对戏剧演出抱有偏见，极力阻挠建立固定的剧场。公元前3～前2世纪期间庞贝城才仿照南意大利的希腊剧场建造大剧场。罗马城第一座石料剧场于公元前55年由庞培建造，据说能容纳4万观众。罗马剧场是仿照希腊剧场建筑的，观众席成半圆形，舞台较低，但较宽。

**罗马帝国时期的戏剧**　公元前44年凯撒被刺后，屋大维当权，建立元首制度，号称奥古斯都（意为“神圣的”）。内战的结束促进了经济的恢复和文化的发展，奥古斯都本人对文学创作也很重视，古罗马文学从此进入“黄金时期”。这一时期的文学成就主要在诗歌方面，但戏剧也获得一定的成果。当时继续上演普劳图斯、泰伦提乌斯、帕库维乌斯、阿克齐乌斯等前辈作家的作品，同时也出现了一些有才能的剧作家。诗人瓦里乌斯在公元前29年上演《堤埃斯忒斯》，获得很大成功。阿西尼乌斯（公元前76～公元5）编写的悲剧也受到好评，被认为可与希腊三大悲剧家的作品媲美。著名诗人奥维德的《美狄亚》也受到普遍的称赞。这些剧作都失传了。与诗歌创作相比，这一时期戏剧成就明显逊色，主要原因是统治阶级过分强调戏剧的娱乐作用，力图以豪华的演出粉饰太平，同时迎合普通民众观看热闹表演的嗜好，以分散他们对政治斗争的注



古罗马马尔克斯剧场外景

意力。上述情况在奥古斯都的继承人统治时期表现得更为明显。当时戏剧演出的场

面更为壮观，布景更为绚烂，音响更为悦耳，不过舞台上表演的往往只是悲剧中的抒情部分，故事情节则退居次要地位。塞内加（约公元前4～公元65）是罗马帝国初期著名的悲剧家，一般认为，他的悲剧不是供舞台演出，而是供一些有共同志向的人在室内朗诵欣赏的。剧中反映了贵族反对派对皇帝个人专制的不满情绪。

在古典戏剧衰落的时候，阿特拉笑剧和摹拟剧继续受到欢迎。阿特拉笑剧的尖锐、泼辣的风格深为普通观众所喜爱，但剧中对时事的影射往往招致官方的镇压。摹拟剧这时已由短小的即兴演出发展成为大型的表演，题材有家庭纠纷、奇遇故事等，其中最著名的是劳雷奥洛斯大盗的奇遇。摹拟剧有时也抨击基督教的信条，从而招致教会的反击。在罗马帝国时期，摹拟剧的演出超过了阿特拉笑剧，剧中对时事的抨击也时时招来官方的迫害。同时，



古罗马演员玉雕



公元前2世纪古罗马庞贝城的镶嵌画——喜剧场面

由于受到日益败坏的社会风尚的影响，摹拟剧的思想水平也日益下降。在古典戏剧发生变化，音乐、舞蹈、表演逐渐分离的情况下，以神话为题材的舞剧取得了优势，逐渐代替了悲剧演出。“潘托弥穆斯”（意思是“完全的摹拟”）是一种由一名演员表演的舞剧，演员可以更换装束和面具，饰演不同的角色，表演时有音乐和合唱相伴，由合唱介绍剧情。“皮里卡”（源出古代的战斗舞蹈）是一种大型舞剧，有时一次演出甚至有数百人参加。这种舞剧也以神话爱情故事为题材，以鲜艳的服饰、豪华的场景吸引观众。帝国时期的戏剧演出尽管思想水平和艺术水平降低了，但演出的规模更大，次数更频繁，到公元4世纪中期，甚至一年中竟有175天上演戏剧。帝国时期的剧场建筑大规模发展，不仅在罗马，而且在意大利、高卢、北非、西亚等地都建筑了许多大剧场。罗马帝国时期戏剧艺术的退化和欣赏趣味的降低，是罗马奴隶制崩溃时期思想贫乏、文化衰落的具体表现。

**古罗马戏剧的影响**　公元476年西罗马帝国灭亡后，欧洲进入中世纪，古罗马的世俗戏剧传统受到教会的压制和摧残。到了文艺复兴时期，古罗马戏剧才重新受到重视，人文主义者从中得到启迪，把它

作为与教会作斗争的思想武器。古典主义时期，古罗马戏剧继续受到推崇，普劳图斯、泰伦提乌斯的喜剧和塞内加的悲剧成为剧作家模仿的对象和文艺理论家立论的依据。古罗马戏剧一方面直接影响了欧洲戏剧的发展，另一方面由于它继承了古希腊戏剧的成就，因而在整个欧洲戏剧发展史上起了中介和桥梁作用。

## 【荷兰戏剧】

（Dutch Drama）可以溯源于12世纪。最早的戏剧多为宗教剧。也有一些世俗剧，其中有一种叫“阿贝尔”（意为“优美”）的艺术剧，又称“巧剧”，主题多描写爱情与婚姻，每出剧里都穿插一场笑剧，表现人民愉快的日常生活。15世纪，市民积极参与戏剧创作与演出活动，神秘剧、奇迹剧和道德剧（又称寓意剧）相继出现。当时的神秘剧主要是描写圣母玛利亚，如《玛利亚的第一件乐事》（1448）等；奇迹剧有J. 斯麦肯所写的《纽维法尔特的圣餐礼》（1500）等；道德剧有彼特鲁斯·凡·狄斯特所写的《每一个人》（1495）等。到了16世纪，布鲁日的著名诗人科纳柳斯·艾弗法尔特（1485～1556）创作了不少优秀的笑剧和道德剧。

17世纪初叶，荷兰摆脱了西班牙统治，赢得了世界历史上第一次资产阶级民主革命的胜利，科学技术、经济贸易和文学艺术包括戏剧都趋向繁荣。剧坛上先后出现了C. 霍夫特（1581～1647）、G. A. 布雷德罗（1585～1618）和J. 冯德尔等优秀剧作家。霍夫特是荷兰文艺复兴的典型代表，他受古罗马悲剧作家塞内加和意大利文艺复兴的影响，写了一些悲剧和田园诗剧。他的剧作多取材于西班牙骑士的传奇故事，充满现实主义喜剧色彩。作品有《牛的喜剧》（1612）、《风车的喜剧》（1613）、《小摩尔姑娘》（1616）与《西班牙的布拉邦特人》（1617）等。被誉为“荷兰黄金世纪最伟大诗人”的冯德尔，以圣经故事或民族史为题材，创作了24部诗体悲剧，其中比较优秀的是描写天使们反对上帝的《琉西发》（1653）和《流放中的亚当》（1664）。人们常常把《琉西发》与英国诗人密尔顿的《失乐园》（1667）相比。此外，剧作家T. 阿斯伦（1620～1701）因写了取笑贵格会教徒的喜剧《J. 克莱斯》（1682）而闻名于剧坛。

18世纪的荷兰剧作家大都模仿冯德尔等先辈，尤其是模仿法国的古典主义。彼得·兰亨代克（1683～1756）受莫里哀的影响创作了喜剧《互相骗婚》（1714）、《不名誉的投机商》（1720）等。19世纪初，被称为“荷兰19世纪初叶文艺复兴新纪元先驱者”的著名诗人W. 比尔德狄克（1756～1831）创作了《弗罗里斯五世》（1808）和《第一个世界的末日》（1810）等诗体悲剧，标志着荷兰文学与戏剧开始从古典主义转向浪漫主义。到19世纪中叶，E. D. 戴克尔（1820～1887）用浪漫主义笔调写出剧本《出色的新娘》（1864）和无韵诗剧《皇家学校》（1872）。19世纪80年代，荷兰年轻诗人和作家掀起“为艺术而艺术”的“1880年代文学运动”。其倡导者之一M. 艾芒特斯（1848～1923）创作了注重心理描述的历史诗剧《赫尔勒的阿道夫》（1888）和《为了人类》（1916）等。运动的主要人物F. W. van 霭覃（1860～1932）先后写了诗体悲剧《兄弟们》（1894）、童话剧《理亚波》（1897）、以及社会讽刺剧《希望的土地》（1907）、《西尔斯宫殿》（1910）等。

19 世纪末叶至 20 世纪初叶，荷兰的第一个社会民主主义剧作家 H. 海厄曼斯（1864 ~ 1924）在阿姆斯特丹亲自领导“荷兰剧团”，并从事戏剧创作。他的剧本谴责资产阶级道德，具有深刻的社会内容。处女作是 1893 年发表和上演的独幕剧《亚哈绥鲁》，后来又陆续创作了《犹太人区》（1898）和《好望号渔船》（1900）等 30 余部剧本。这个时期也出现了一批关心社会问题的现实主义剧作家，如伊娜·包迪·巴克尔（1875 ~ 1966）、J. 西门斯 - 梅斯（1863 ~ 1948）、W. 舒尔曼（1879 ~ 1915）、赫尔曼·鲁尔芬克（1883 ~ 1957）、伊·威·施密特（1886 ~ 1937）、H. 特尔林克（1879 ~ 1967）等。

第二次世界大战期间，荷兰被纳粹德国占领，戏剧活动处于低潮，只有个别剧作家还从事戏剧创作。战后，荷兰戏剧活动日渐活跃，一些剧作家根据第二次世界大战和荷兰对印尼发动殖民战争的经历创作了反对法西斯主义、反对战争和殖民主义的剧本，比较著名的有爱德华·霍尔尼克（1910 ~ 1970）的《访客》（1952）、《水》（1957）和《幸存者》（1968）；T. 布鲁林（1926 ~ ）的《消失了的村庄》（1958）；M. 戴克尔（1896 ~ 1962）的《行动起来》（1919）。《行动起来》出版后不到一年就演出 100 多场，后又在瑞典、丹麦、以色列等国演出。此外还有 J. 斯塔尔（1925 ~ ）的《最后一个隐退者》（1958）等等。奥托·狄克（1925 ~ ）写了 7 部反殖民主义的独幕剧，后于 1966 年汇集出版了名为《殖民主义者的末日》的剧作集。

50 ~ 60 年代，戏剧创作中还出现了不少取材于古代神话、宗教或历史的作品，例如：马克斯·克洛塞（1912 ~ ）的《俄狄浦斯和他的母亲》（1951）、斯盖克·威陵（1895 ~ ）的诗剧《奥德修斯哭泣》（1953）、赫拉·斯·哈斯（1919 ~ ）的神话剧《黑暗中的一根线》（1964）、贝尔特·谢尔贝克（1918 ~ ）的神话诗剧《一头死去的巨兽》（1963）、范·德·赫拉夫特（1920 ~ ）的宗教剧《通向月亮的梯子》（1954）等。此外，还有托尼·布鲁林的荒诞剧《粉笔的眼睛》（1963）、J. 沃克尔斯（1926 ~ ）的荒诞剧《没有建成的通天塔》（1963）、安东·柯尔哈斯（1912 ~ ）的历史剧《白雪公主，别这样干》（1966）等。

70 年代后，戏剧界比较突出的剧作家是 H. 克劳斯（1929 ~ ），他创作了从《早晨的新娘》（1955）到《拉达柯斯的房子》（1977）等 27 部剧本。重要剧作家还有哈利·穆里斯、威·弗·赫尔曼斯、Y. 克尔斯（1931 ~ ）、G. 赫林迦（1937 ~ ）等。

较为成功的剧团有 1971 年成立的“荷兰戏剧团”，由于 1980 年创作和上演《允许送入医院》而获得“意大利奖”；1972 年成立于鹿特丹的“品塔剧团”，专门表演芭蕾舞与哑剧相结合的幽默哑剧，并经常赴国外演出。

80 年代，荷兰剧坛持续活跃。1980 年荷兰戏剧研究所和荷兰广播基金会联合出版了《1980 年荷兰戏剧与电视年鉴》。一些剧团继续上演保留剧目，如名剧作家海厄曼斯的《链环》和《养子》等，同时也上演了不少新剧目。

## 【黑非洲戏剧】

（Drama of Black Africa）黑非洲早就存在一些娱乐性或宗教性的原始戏剧活动，属于传统的口头文学范围。现代非洲戏剧则诞生于 20 世纪 30 年代。1931 年、

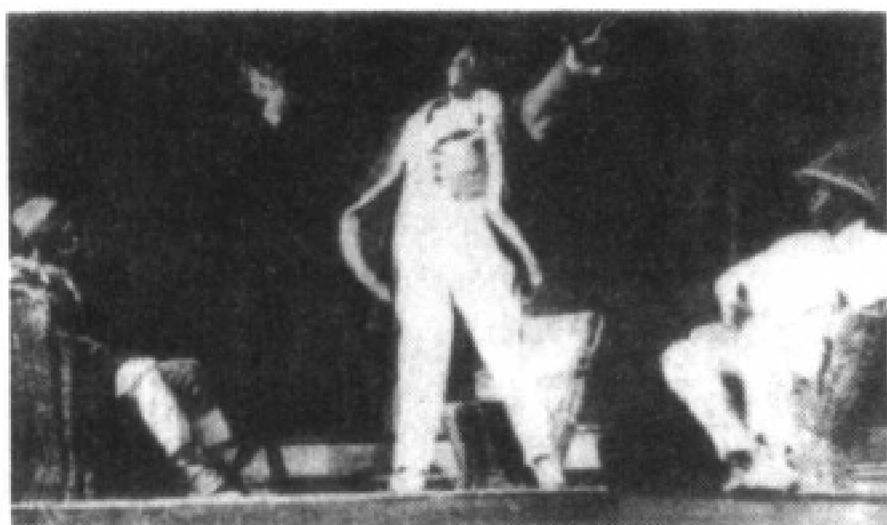
一个喜爱戏剧的教师夏尔·贝阿尔来到象牙海岸的班热维尔学校，对非洲戏剧起了推动作用。当时的象牙海岸学生B. 达迪耶创作的《城市》被认为是非洲人写的第一部法语剧本，于1933年首演。同年，塞内加尔的威廉－蓬蒂学校中的达荷美（今贝宁）学生演出了《贝昂赞与巴约的最后一次会见》。1935年，夏尔·贝阿尔转至威廉-蓬蒂师范学校任教，该校遂成为戏剧活动的中心。学生来自法属西非洲各地，集体编写剧本。剧目有3幕剧《达荷美王的选定》（1935）等。1936年，象牙海岸学生演出《桑维人国王阿斯米安·达伊莱》，几内亚学生演出《萨莫里与佩罗船长在比桑杜古会见》。1937年上演的剧目有《芒德尼人的婚姻》（几内亚）、《迪埃盖的诡计》（马里）等，这些剧作表现了非洲的历史、习俗和民间传说。1937年8月，该校学生赴巴黎参加国际博览会，在香榭丽舍剧院公演了《索卡梅》和《相互竞争的求婚者们》。前者写一位达荷美少女因旱灾被献给水蛇，后为她的未婚夫所救；后者是象牙海岸的一出闹剧；演出均获得好评。威廉—蓬蒂师范学校的历届学生毕业后，把演戏的习惯带回家乡，促进了非洲各地民族戏剧的发展，其中尤以B. 达迪耶、F. T. 阿蒙·达比（1913～　）、G. 科菲·加多（1913～　）等组建的象牙海岸土著剧团成绩最为突出。1938～1945年间，该剧团巡回演出阿蒙·达比的剧本《邦杜库的会见》、《阿洛亚公主之死》和科菲·加多的讽刺剧《我们的妻子》、《我们的丈夫》等。1943年，科菲·加多创作了反殖民主义的政治讽刺剧《莫里斯先生的新兵》，遭到法国维希政府派驻的总督禁演，后把剧名改为《归来之歌》才得以演出。

第二次世界大战后，非洲戏剧逐渐增加了对旧制度和殖民主义的控诉及反抗内容。几内亚的凯塔·福代巴（1921～1969）于1949年组建非洲剧团（后改为非洲芭蕾舞剧团），把他创作的《非洲的黎明》等战斗性诗剧搬上舞台。阿蒙·达比的剧本《克瓦·阿乔巴》（1955）讽刺了一些不合理的习俗。科菲·加多的剧本《杨·恩达》批评做母亲的逼着儿子与不能生育的妻子离婚。1955年，《连词符》杂志举办剧作竞赛，多哥作家阿努蒙·佩德罗·桑托斯的剧本《法齐》（1956）获头奖，写一位少女不能与她所爱的情人结合的悲剧。塞内加尔作家马萨塔·恩迪埃的历史剧《统治的开端》（1956）获竞赛二等奖。这时期非洲出现一批著名的演员，如男演员巴希尔·图雷（塞内加尔）、女演员莉迪亚·埃旺戴（喀麦隆）等。

20世纪50年代末期，非洲民族独立运动风起云涌，至60年代初，大部分非洲国家先后获得独立。新成立的非洲各国政府关心戏剧事业，创办了一些戏剧学校，建立了不少剧团，还经常把演员作为文化使节派往国外演出，非洲当代戏剧蓬勃发展起来。

**塞内加尔戏剧**　1965年塞内加尔首府达喀尔建起了大型的达尼埃尔·索拉诺剧院，演出的剧目主要有比拉戈·狄奥普（1906～　）的喜剧《骨头》，讽刺一个吝啬鬼宁可装死让人活埋，也不愿与人分享一块牛骨；阿马杜·西塞·狄亚的《拉特·狄奥尔的末日》（1965），写塞内加尔国王拉特·狄奥尔抵制法国人建造一条通过他的王国的铁路，但他的袭击没有成功；谢克·恩达奥（1940～　）的爱国主义剧本《阿尔布里的流亡》（1967），写国王阿尔布里在法国人入侵时不愿做傀儡而流亡国外，联合其他君主共同抗击侵略者。1966年在达喀尔举行的黑人艺术节是全世

界黑人戏剧的一次大会演，其中马提尼克出生的黑人作家艾梅·塞泽尔（1913～



《托戈-格尼尼老爷》剧照

）的历史剧《克里斯托夫王的悲剧》等甚为引人注目。

**科特迪瓦（象牙海岸）戏剧** 科特迪瓦国立戏剧艺术学校培养了不少戏剧人才，有剧团数个。著名剧作家B. 达迪耶（1916～　）的代表作讽刺剧《托戈-格尼尼老爷》，表现一个同白人掮客勾结的黑人暴发户落得身败名裂的下场，在1969年阿尔及尔举行的泛非文化节演出，深受欢迎。他还著有历史剧《刚果的贝雅特里齐》（1970）、《风暴岛》（1973）等多种。夏尔·诺康（1936～　）的讽刺剧《恰柯的苦恼》（1968）揭露一些参加过反殖斗争的人在掌权后图谋私利、蜕化变质。他的剧作还有《阿布拉哈·波库，或一个伟大的非洲女人》（1970）和《度过深沉的黑夜，或被剥削者举起拳头》（1972）。

**布基纳法索（上沃尔特）戏剧** 上沃尔特1961年建立耶南加剧团。同年10月起，该剧团演出穆萨·萨瓦多戈（1927～　）的几部剧本：《沃尔特之女》，改编耶南加公主的传说富有诗意；《神谕》，叙述19世纪末纳巴·孔王子的故事；《莫罗·纳巴·沃格博，法国人入侵莫西》，是一出历史剧。该剧团还演出乌德拉奥戈·乌昂德格雷（1925～1966）的喜剧《齐啬鬼莫阿加》（1961）。当代剧作家皮埃尔·达比雷的《桑索亚》（1969），写第二次世界大战期间一个非洲人家的独生子被征去当兵，战死在疆场的遭遇。

**马里戏剧** 马里国家剧团由分散的剧团合并而成。塞杜·巴迪昂（1928～　）的5幕剧《沙卡之死》（1961）是第一部黑非洲法语悲剧，以19世纪祖鲁族领袖沙卡作为战斗的非洲的象征，宣扬为祖国而自我牺牲的精神。亚亚·卡纳的剧本《我们抵抗了侵略者》（1962）再现了19世纪末期非洲人民联合起来抵抗法国侵略者的历史事实，预言殖民统治不会长久。1967年演出的5幕剧《复原》讲述一所医院在工会的帮助下整顿纪律的故事。同年演出的《不协调》以改造流氓阿飞，与道德败坏的风气作斗争为内容。

**尼日尔戏剧** 尼日尔文化中心负责人当多比·马阿马纳的剧本《卡布兰·卡布拉的传奇》1961年演出受到欢迎。他的《一只山羊的奇遇》（1966）是非洲喜剧的代表作之一。教员吉博·马亚基的《玛丽亚玛》批评一个不守纪律的女打字员，获1968年的戏剧奖。马塞尔·伊内的《锁链》表现一个小职员的生活，《无辜者》写一位少女如何变成妓女。历史学教授安德烈·萨利富（1942～　）的3幕剧《塔尼穆纳》在1969年的泛非文化节上演出获得成功，写塔尼穆纳统一国家后向儿子



《路》剧照

预言白人即使用武力侵占非洲，其统治也长不了。他的另一出历史剧《索戈隆之

子》（1971）描述13世纪黑非洲一位英雄人物松迪亚的事迹。

**贝宁戏剧** 贝宁民间剧团于1963年开始在本国及西非各国巡回演出，剧目有根据民间传说改编的《当奥梅》等。朱利安·阿拉皮尼1965年发表的《黑人演员》包括13出小喜剧。贝宁大学教授让·普利亚（1931～ ）的3幕历史剧《鲨鱼王孔多》忠实地叙述贝昂赞国王的悲剧，获1967年黑非洲文学大奖。他的《私人女秘书》（1973）一剧揭露了腐化堕落的好色官员。

**多哥戏剧** 1963年两个大学生莫德斯特·达尔梅达和吉尔贝·拉克莱合写了一出喜剧《考验》，表现一个多疑的非洲人如何验证他妻子的爱情。1966年他们又发表剧本《黑人大学生克特尤利》，写一个非洲留学生放弃一位欧洲姑娘而回乡与同村的少女结婚。亨利·阿雅冯著有剧本《逃亡女奴达希》（1965）。塞勒斯坦·阿巴洛的剧作《可怜的卡利亚，或一个继承人的不幸》（1969）获得好评，描述主人公因叔叔给他的一笔遗产得而复失所感受到的世态炎凉的情景。

**几内亚戏剧** 内内·克阿利·卡马拉的《阿马祖鲁》（1967）被认为是一部描写著名的祖鲁族领袖沙卡的优秀剧本。教员埃米尔·西塞的反殖民主义剧本《天亮了……》在1969年的泛非文化节演出获得成功。吉布里尔·塔姆西尔·尼亚奈（1932～ ）的《西卡索，或最后的城堡》（1971）写国王巴·奔巴在城堡西卡索沦陷时自杀的悲剧，剧作者号召非洲人团结起来抵御侵略者。他还同时发表了剧本《沙卡》。

**喀麦隆戏剧** 雅克·马里埃尔·恩苏昂克著有世态喜剧《征税官》（1964）。纪尧姆·奥约诺－姆比亚（1939～ ）的



W. 索因卡剧作《雄狮和宝石》剧照

《三个求婚者——一个丈夫》（1965）演出受到欢迎，写父母贪图彩礼，女儿将前两个求婚者的礼物转借给自己的心上人，终于同这个穷大学生成亲。莱翁－马里·阿伊西于1968年发表剧本《无辜者》。1969年的泛非文化节上，喀麦隆剧团演出根据阿朗·帕通的小说改编的剧本《哭吧，亲爱的祖国》。

**刚果戏剧** 1963年成立刚果剧协。居伊·芒加（1935～ ）的剧本《科塔·姆巴拉的大锅》（1969）描绘进步和落后之间的冲突，其他剧作尚有写彩礼和妇女解放问题的《神谕》以及《基亚·姆比亚拉，或不顺从的格里奥》（1974）等。帕特里斯·勒奥尼（1929～ ）写了《向米科科报信》（1966）、《登记证22号》等几部剧本，颇受观众欢迎。费迪南·穆昂加萨（1934～ ）的3幕剧《恩冈加·马亚拉》（1967），写国王恩冈加·马亚拉不顾轻视女性的成见，把王位传给有进步思想的女儿。他还著有4幕悲喜剧《顺民》（1968）。马克西姆·恩德贝卡（1944～ ）的剧本《总统》，写一个虚构的非洲共和国内争权夺利的斗争。

**乍得戏剧** 萨米埃尔·帕卢·贝布诺内于1962年演出3幕喜剧《嫁妆》，表现

一位少女反抗父母包办婚姻，争取恋爱自由。他还写了一出批判一夫多妻制的社会讽刺剧《卡尔图玛》（1965）。法官萨米埃尔·贝亚松（1943～　）的剧本《游民》，写一个游民因无知而犯法的故事。

**扎伊尔戏剧**　1967年建立扎伊尔剧团。1969年参加泛非文化节的剧目是若塞-马约·康库的《巴桑库苏的景象》，描绘逼婚造成的惨剧。瓦莱里安·米通博－迪巴（1944～　）剧作丰富，其中3幕历史剧《三人争夺的王位》（1969）写吕吉公主在臣民们的支持下打败两个兄弟，开创了伦达帝国的兴盛时代；4幕剧《邦巴阁下》（1969）是社会政治问题剧，批评了一个腐化堕落的政客。当代扎伊尔剧作家较多，其中有1983年曾来中国访问的艾莱贝·黎桑贝（1937～　），他自1972年起发表了几部剧本：《西蒙·金邦古，或黑人救世主》，写被殖民主义者迫害致死的爱国宗教家西蒙·金邦古（1899～1951）的事迹；《黑人的鲜血只值一个子儿》，表现南非黑人矿工的悲惨生活。此外还有《土之歌，水之歌》等。

**马达加斯加戏剧**　知名的剧作家J. 拉贝马南雅拉（1913～　）著有3部具有浪漫主义色彩的剧本。诗剧《马达加斯加诸神》（1947）写19世纪的国王拉达马二世的故事；《东方的航海家》（1956）表现早期来到马达加斯加定居的一批东南亚航海家；《诸神会宴》（1962）写宫廷中一对青年男女的恋爱悲剧，获1964年马达加斯加文学大奖。1963年成立马达加斯加戏剧艺术与民间创作学院。

**尼日利亚戏剧**　约鲁巴语著名剧作家H. 奥甘德（1916～　）早在1945年创作的《罢工与饥饿》，因揭露尼日利亚工人的悲惨处境被殖民政府禁演。1964年的《让约鲁巴人想想》一剧又因批评尼日利亚领导人而遭同样命运，1966年政变后公演获得成功。他还写了《真理是有苦味的》（1965）等几部剧本。另一位约鲁巴语剧作家科拉·奥甘莫拉（1925～　）的剧作《金钱之爱》（1954年演出，1965年发表），写一个富人娶了一个贪图金钱的女人之后的遭遇。他还把一些约鲁巴语小说改编成剧本。尼日利亚最重要的剧作家是W. 索因卡（1934～　），用英语写有《雄狮和宝石》（1959）、《森林之舞》（1960）、《孔其的收获》（1965）、《路》（1965）等10多部剧本，大多数是讽刺剧，反映非洲人民的生活和现实问题，剧中常穿插约鲁巴歌舞，艺术性较高，在国际上享有盛名，1986年获诺贝尔文学奖。另一个剧作家约翰·佩珀·克拉克（1935～　）用英语发表了剧本《山羊之歌》（1961）、《假面》（1964）、《木筏》（1964）和神话剧《奥齐迪》（1966）等。

**加纳戏剧**　最早出现的英语剧本有当时黄金海岸剧作家约瑟夫·博阿基·丹奎（1895～1965）的5幕剧《第三个女人》（1943）等。1957年加纳独立。女剧作家兼导演艾富阿·苏瑟兰（1924～　）于1958年组建实验戏剧剧院，用英语和阿肯语演出。苏瑟兰本人力求结合民间传说进行创作。代表作《艾杜法》（1966）写一个富商从男巫处得知死期将至，急于为自己找一个替死鬼的故事。她还著有《秃鹫！秃鹫！》等10几出短剧。另一位女剧作家C. A. A. 艾杜（1942～　）的剧本《鬼的困境》（1965）写两代人之间的思想冲突。她还写有《阿诺瓦》（1970）。J. 德·格拉弗特（1932～　）著有《子女》（1963）等剧本数种，主要写不同民族间的通婚问题。

**塞拉利昂戏剧**　剧作家雷蒙德·萨里夫·伊斯蒙（1930～　）的剧本《亲爱的

亲人和吃人妖魔》(1964) 讽刺门第偏见。3幕剧《新爱国者们》(1965) 的副题是《一出现代道德剧》，揭露一些损公肥私、拼命攫取金钱的"新爱国者"。帕特·马迪(1936～ )的独幕剧《荣·孔》(1968) 写囚徒生活。他的《奥巴赛和其他剧》(1971) 包括4部剧本，对话机智，穿插着非洲的歌舞。

**肯尼亚戏剧** 肯尼亚1963年独立后第二年在内罗毕建立剧团，用英语和斯瓦希里语演出。著名作家J. 恩古吉(1938～ )的剧本《黑隐士》(1962年演出，1968年发表) 劝说愤世嫉俗的知识青年放弃与世隔绝的隐士生活，回来进行社会改革。女剧作家丽贝卡·恩乔(1932～ )著有《创伤》(1963) 等剧。詹姆士·加坦尤(1945～ )的《战场》在1966年的肯尼亚学校戏剧节中获奖。

**乌干达戏剧** 乌干达1962年独立后在坎帕拉建立国家剧院。剧作家兼导演罗伯特，塞鲁马加(1939～ )于1968年创办股份有限剧团，这是东非第一个私人办的职业性剧团。他著有剧本《象》(1969)、《马詹格瓦》(1971) 等，由该剧团巡回演出。艾里萨·基朗德(1940～ )著有《阴谋诡计》(1968) 和《四个为学校创作的剧本》(1969)。

**埃塞俄比亚戏剧** 阿姆哈拉语剧作家米卡埃尔·卡巴达(1915～ )从40年代开始发表剧本，主要有《未实现的预言》(1946) 和5幕悲剧《汉尼拔》(1948～1949) 等。艾贝·格巴纳的《野姑娘》(1964) 是第一部埃塞俄比亚英语剧本。当代剧作家加布尔-梅德欣·特塞加耶(或特塞加耶·加布尔-梅德欣，1935～ )用英语和阿姆哈拉语创作，自1966年起担任亚的斯亚贝巴国家剧院的领导人，著有《西奥多》(1966) 等历史剧数种。

## 【加拿大戏剧】

(Canadian Drama) 加拿大在成为独立国家之前很久就有戏剧创作和演出活动了。最早的戏剧演出1787年在东海岸的哈利法克斯市。18世纪和19世纪的英语戏剧创作多以诗剧为主，如C. 希维塞奇(1816～1876) 的《扫罗》，约翰·亨特·杜瓦尔(1830～1899) 的《玛利亚之死》和W. 坎贝尔(1858～1918) 的《诗悲剧》等；法语戏剧则多以喜剧为主，代表作品有约瑟夫·奎斯内尔(1749～1809) 的《库拉和库利奈特》和皮埃尔·佩蒂特克莱尔(1813～1860) 的《男仆的报复》。

20世纪初叶出现了一些演绎圣经故事的剧作。在1907～1911年间，任加拿大总督的厄尔·格雷组织了音乐和戏剧演出比赛，大大推动了戏剧创作。英语戏剧创作开始反映和批判现实生活。卡罗尔·艾金斯的《诸神的主宰》塑造了不列颠哥伦比亚省的印第安人的形象，描写了社会惩罚触犯宗教戒律者的故事。纳撒尼尔·本森(1908～1966) 的独幕剧《光荣的道路》歌颂了抵抗美国侵略的英雄艾萨克·布罗克爵士。W. F. 哈里斯的《两毛五分钱》(1936) 和W. E. 比克内尔的《解脱》(1936) 反映了大萧条时期的加拿大。G. P. 林伍德(1910～ )则以揭示土地占有欲望的消极影响为主题，写下《房屋依旧》(1938) 和《黑色的收获》(1939) 等剧作。20世纪20年代和30年代的法语戏剧创作大都取材于魁北克省的民间传说。

20世纪30年代以来加拿大的主要剧作家有：

J. 库尔特(1888～1980)，英语剧作

家，最有影响的作品是3幕历史悲剧《里埃尔》。此剧再现了里埃尔代表梅蒂斯少数民族反吞并求生存的斗争。

格哈田·热利纳（1909～　），法语剧作家、演员和导演。他的代表作《小公鸡》被加拿大评论界和戏剧界公认为杰作。它以诙谐的笔调塑造了一个绰号叫小公鸡的复员士兵形象。热利纳的另外两部代表作《布塞洛与正义》和《孩子们昨天还在跳舞呢》的主题均有较深刻的社会意义。他的剧作几乎都由他自己主演。1957年他组建了加拿大喜剧剧院，并担任院长至1966年。

R. 戴维斯（1913～　），英语剧作家。他的《重压》被认为是加拿大人写得最好的一部独幕剧。《让对头交好运》是他的一部著名多幕喜剧，通过一位教授决心不到美国去工作的故事，嘲讽了市侩习气和人才外流的现象。

利斯特·辛克莱（1921～　），英语剧作家。主要作品有两部：《苏格拉底》以同情的笔调塑造了希腊哲学家苏格拉底的形象。《血气方刚》是一部3幕剧，描写了19世纪初苏格兰人移居加拿大东海岸的布雷顿角岛后的生活以及两代移民之间的矛盾。

J. 里内（1926～　），英语剧作家兼诗人。他的三部曲《石头与大棒》、《圣尼古拉饭店》和《手铐》最为知名。有的评论家称其为“安大略西南地区的一部史诗。”

雅克·朗贵行（1930～　），法语剧作家。代表作有《大离别》、《绞刑架》和《秋天里的小提琴》等。他的作品大都表现了个人与社会的关系，剧中主角多缺乏明确的生活目的，想摆脱社会的压力，却往往力不从心。

马赛尔·杜贝（1930～　），法语剧作家。主要作品有《地带》、《丁香花开时》、《美丽的星期天》和《白鹅群》等。他的很多剧作都揭示了现代人理想的浅薄和人与人之间冷漠的关系，对年轻人的奋斗寄予同情。

G. 赖加（1932～　），英语剧作家。最有影响的剧作是《心醉神迷的丽塔·乔》。此剧写的是印第安姑娘丽塔·乔离开居留地，来到大城市，沦为娼妓，最后惨遭杀害的故事。

M. 汤布雷（1942～　），法语剧作家。第一部剧作《姑嫂姐妹》写的是蒙特利尔的15位劳动妇女的故事。1968年上演后，一举成名。他的其他剧作有《永远是你的，玛丽－娄》、《胡珊娜》和《你好，你好》等。

加拿大的戏剧创作在第二次世界大战期间衰败了。加拿大联邦政府于1957年成立了“加拿大委员会”，向文化团体和个人，其中包括剧院、演出公司和剧作者等提供资助。联邦政府在1961年还成立了“百年委员会”，向为纪念加拿大成立一百周年而进行的特别演出和戏剧创作提供资助。安大略和魁北克等省政府纷纷仿效联邦政府的作法，以各种方式支持包括戏剧在内的加拿大文化的发展，“加拿大委员会”等组织还于1971年设立了W. 梅西最佳剧作家奖。

加拿大有两个重要的戏剧节。“自治领域戏剧节”既是戏剧节又是全国业余及半专业戏剧团体的联合会，成立于1932年10月29日，后改名为加拿大剧院。“斯特拉特福戏剧节”最初是一个剧团的名字，成立于1952年11月。戏剧节演出活动自1953年起，在安大略省的斯特拉特福市每年6～10月举行一次。戏剧节上主要上演莎士比亚的戏剧，也演出加拿大及其他国家的著名剧作。戏剧节期间也举

办音乐会、歌剧演出、研讨会和电影节等活动。

## 【柬埔寨戏剧】

（Cambodian Theatre）大约产生在公元10世纪吴哥王朝初期。著名的古典戏剧《林恰的故事》受印度史诗《罗摩衍那》的影响，人物及故事情节的安排和语言的运用融合了高棉民族的传统文化。吴哥时期的国王杰耶跋摩七世（1125～1215）的第二个妻子因陀罗戴维是一位博学多才的公主，她亲自创建剧团，对发展和传播高棉文化艺术起了促进作用。古典题材的戏剧有《神绶带》、《海螺》、《真那翁》等，内容大同小异，描写一个王子少年时受虐待，幸遇神仙，长大成人后，又巧遇仙女或公主，结为百年之好，后又遭妖魔迫害，国王得知便求助于神猴哈努曼。故事的结局总是把国王比拟成菩萨，战胜妖魔。此外，广为流传的剧目《东姆和狄欧》歌颂了15世纪柬埔寨一对青年男女纯真爱情，揭露了封建婚姻的罪恶。《特明吉的故事》、《阿勒沃的故事》反映了人民大众对封建压迫、专制的反抗，具有一定的进步性。

古典戏剧根据表演形式、伴奏乐器和服装道具的差别分为3大剧种：

①巴萨剧。以对白和演唱为主，配以简单的动作。有专门的曲调伴奏，使用的乐器有鼓、锣、胡琴等。舞台上有布景和道具。桑沙伦是20世纪50、60年代巴萨剧的著名演员，他擅长扮演国王的角色，拥有很多观众。

②依该剧。这是一种民间戏剧，逢年过节或农闲的时候，通常在临时搭起的戏棚子里演出，不需要布景。开演时，所有的演员先在舞台上依次亮相，由导演逐一介绍。设有专人解说，表演时以演唱和舞蹈为主，伴奏多用单面鼓。

③舞剧。原是一种宫廷舞剧，后以表演神仙鬼怪等佛经故事为题材。舞蹈演员的每个动作都有规定的程式和含义，尤以手臂和腰部的动作为主，配有固定的曲调，伴唱者坐在幕内，用民族乐器伴奏。其传统剧目有《猴王和鱼王后》、《坦·莫诺隆之舞》、《莫诺丽亚和波拉绍顿》等。后者是由民间传说改编的：莫诺丽亚和她的4个姐妹下凡，脱下神衣在池塘里戏耍。波拉绍顿王子来到池塘边，偷走了一套神衣。不久天宫召唤，姐妹们发现少了莫诺丽亚的神衣，她忧伤万分。此时，王子来把神衣送还给她，并向她求爱。王子的真诚打动了莫诺丽亚，她终于同意留在人间。

此外还有一种戴面具演出的滑稽剧，演员都是男的。

20世纪中期，柬埔寨的话剧、歌舞剧在法国文化的影响下有所发展。70年代和80年代，柬埔寨的民族文学包括戏剧的发展进入了一个新的历史时期。著名的现代话剧《母亲们的牺牲》、《送子参军》等，反映了柬埔寨人民救国斗争的现实生活，成为民族解放斗争的有力武器。

## 【捷克斯洛伐克戏剧】

（Czechoslovak Drama）**捷克戏剧**　5～9世纪初，捷克民族社会的一些习俗和原始宗教仪式含有一定戏剧因素。9世纪后，基督教传入捷克，宗教剧大量涌现，保留剧目是《三位玛丽娅》。14世纪下半叶，市民戏剧兴起，开始用捷克语演出，最著名的是闹剧《马斯蒂奇卡日》。15世纪上半叶，爆发了反封建的胡斯运动，戏剧文学开始广泛地表达下层人民的思想感情和

愿望，批评教会的腐败。15世纪下半叶，戏剧文学又加紧了同宗教的联系，奇迹剧和神秘剧盛行。同时，滑稽戏兴起。捷克伊日王的宫廷里著名的弄臣扬·帕拉切克兄弟就专以讽刺调笑为业。16世纪出现了人文主义戏剧，代表者是被称为捷克戏剧鼻祖的P. 基尔麦泽尔（？～1589）。他的代表作是喜剧《富翁》（1566）。中世纪，一种为教学服务的拉丁教学剧兴起。著名的教育学家、戏剧家J. 考门斯基（1592～1670）把捷克教学剧推向更高阶段。他的《再生的犬儒主义者第欧根尼》（1640）以对话的形式演出，效果很好。

1620年的白山战役失败后，捷克丧失了独立，开始了捷克历史上的“黑暗时代”。知识分子大都逃亡国外。在国内，人文主义戏剧趋于衰落，只有市民阶层的知识分子代表人物V.F. 科茨马内克（1607～1679）还活跃在剧坛上，他的剧作大多为闹剧或杂耍剧。

1738年在布拉格修建了第一座剧院。

18世纪70年代至19世纪上半叶捷克民族复兴时期，戏剧重新走向繁荣。民族复兴运动的初期，捷克戏剧受到法国启蒙主义运动的影响，戏剧工作者积极创作唤起民族觉醒的剧本，V. 特汉姆的《捷克人和列赫人》、V.K. 克利茨佩拉的《人人为祖国多做贡献》为提高捷克人民的民族意识起了很大作用。



《扬·胡斯》剧照

19世纪初，木偶剧在农村兴起。M. 科佩茨基是捷克木偶剧的创始人。

19世纪上半叶，随着民族复兴运动的深入，戏剧也开始反映民族解放运动和人民民主运动。涌现出以J.K. 狄尔（1808～1856）为代表的现实主义剧作家。狄尔的20多部剧作中，充满了对祖国、对劳动人民的同情和热爱。他的《库特纳山的矿工》（1847）、《扬·胡斯》（1848）以及童话剧《斯特拉科尼采的风笛手》（1847）（中译本名《吹风笛的人》）等，已被译成几十种文字在各国流传。狄尔曾组织并领导在当时布拉格兴起的许多业余剧团和巡回演出队，还创建了“狄尔业余剧院”。

19世纪下半叶，现实主义戏剧日益发展，剧作的主题是反对外族侵略。1868年5月开始兴建“民族剧院”，全民自动筹集资金。除发展大型剧院外，露天剧场、小舞台也渐渐多起来。19世纪70年代第一个工人业余剧团诞生。剧坛上的斗争表现为以F. 列盖尔（1818～1903）为代表的一批人，逐渐将戏剧变为一种娱乐，供有产者消遣；而以诗人、戏剧评论家扬·聂鲁达（1834～1891）为首的民主主义知识分子则把戏剧同民族解放运动更加紧密地联系起来。进步的剧作家J. 弗尔赫利茨基（1853～1912）著有正剧、喜剧等不同体裁的剧作，代表作喜剧《查理城堡之夜》（1884）一直作为优秀传统剧目保留至今。J. 泽耶尔的童话剧《拉杜兹和玛胡列娜》（1896）也属传统剧目。

19世纪80年代末，批判现实主义戏剧兴起。L. 什特鲁佩日尼茨基（1850～1892）的乡村题材喜剧《我们的那些傲慢者》（1887）、A. 洛依斯（1861～1925）和V. 姆什蒂克（1863～1921）两兄弟合




《罗素姆万能机器人》剧照

写的《玛丽霞》（1894）都是捷克批判现实主义戏剧的杰作。A. 伊拉塞克（1851～1930）是捷克现实主义历史剧的创始人，他的《扬·胡斯》、《灯笼》等剧已译成中文。

19世纪末和20世纪初各种流派纷纷出现。J. 希贝尔特（1871～1936）是颓废派的代表，他的描写妇女性生活的《过失》（1896）曾轰动一时。H. 玛莉若娃（1877～1940）的《兄弟之情》（1905）、F. 什拉麦克（1877～1952）的《夏天》（1915）和《河上明月》都具有象征主义和印象主义的特征。一些导演和演员，如H. 克瓦皮洛娃，特别是著名的编剧、导演、民族剧院话剧团团长J. 克瓦皮尔（1868～1950）是体验派的代表。1906年克瓦皮尔邀请斯坦尼斯拉夫斯基领导的莫斯科艺术剧院到布拉格演出契诃夫和高尔基等人的剧作，对捷克现实主义戏剧艺术的发展起了明显的作用。

在俄国十月革命和苏联戏剧的影响下，为无产阶级解放而斗争的戏剧工作者成了第一共和国时期剧坛上的主力军。J. 龚兹尔（1894～1953）成了无产阶级戏剧的领导者。戏剧工作者于1925年创办了先锋派实验话剧院，即后来的解放剧院。J. 弗雷卡（1904～1952）、E. F. 布里安（1904～1959）是捷克先锋派戏剧的主要代表。弗雷卡创办了“达达舞台”。布里安是“D34、D41剧院”的创始人。此外，K. 恰佩克（1890～1938）和F. 兰盖尔（1888～?）开创了捷克表现主义戏剧。恰佩克的科学幻想剧《罗素姆万能机器人》（1920）、《长生诀》（1922）等，内容离奇，结构散乱，往往鬼魂与活人同台，多以内心独白的形式，表现人与命运的搏斗。

20世纪30年代，M. 玛耶罗娃（1882～1967）、J. 伏契克（1903～1943）等，都是著名的马克思主义戏剧评论家。30年代中期，面对德国法西斯的威胁，进步的戏剧工作者积极行动起来，投入反法西斯的斗争。恰佩克的《白色病》（1937）、《母亲》（1938）的上演，给法西斯以沉重打击。纳粹德国占领时期，捷克的戏剧发展受到了阻碍。占领者关闭了捷克各个剧院，戏剧工作者受到迫害。

1945年捷克解放，1948年3月颁发了戏剧法。剧作家V. 卡尼亚（1905～　）的《卡尔汉的磨工班》（中译本名《父子劳模》）、M. 斯特赫利克（1916～　）的《奖章获得者》、M. 亚里什（1913～　）的《誓言》等剧，都热情歌颂解放，赞美新人新事新生活。

20世纪50、60年代的戏剧，大多描写社会主义建设运动中的种种问题，其中



《妇女的法典》剧照

F. 赫鲁宾（1910～　）的《八月的星期天》、J. 托波尔（1935～　）的《午夜风声》，特别是 V. 奈兹瓦尔（1900～1958）的诗剧《今天太阳还会在阿特兰蒂斯上落下》（1956）最为著名。

70、80 年代捷克戏剧的主要特征是深入探索现代人的内心世界。J. 肖杜拉（1924～　）的《马可能站在屋顶上》、M. 斯捷贝尔（1945～　）的《最后一个假期》，都涉及当代人的道德情操问题。当代著名剧作家 O. 丹涅克（1927～　）的名剧《瓦尔茨廷军队中的公爵夫人》（1980）熟练地运用历史题材折射了当今的人和事。1983 年为“捷克戏剧年”，纪念民族剧院建院一百周年的活动，使戏剧盛况达到高潮。

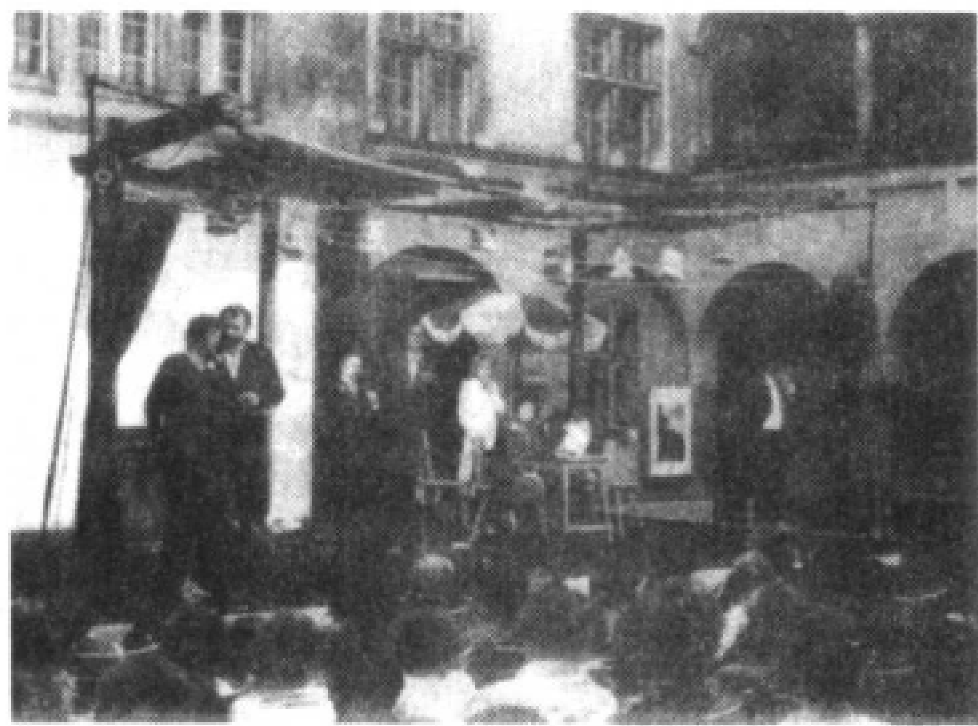
20 世纪以来，捷克戏剧的发展对传统有所偏离。一个时期，专供消遣的所谓情节剧特别是侦破剧大量涌现，自然主义的表演相当流行。

这一时期，捷克戏剧的舞台设计不断提高。F. 霍夫曼（1884～?）、F. 特罗斯德尔（1904～　）和 J. 斯沃博达（1920～　），都是著名的舞台美术家，同时出现了一大批优秀导演、演员，如 V. 维德拉（1876～1953）、Z. 什捷潘内克、K. 赫格尔、J. 普哈（1898～　）、J. 佩特罗维茨卡以及 F. 法比安诺娃（1912～　）等。

**斯洛伐克戏剧**　斯洛伐克戏剧形成较晚，到 15 世纪才出现有关宗教剧的记载。1601 年在斯洛伐克首次上演了耶稣教会的戏剧。18 世纪末，在科希策城修建了第一座剧院，随后在特尔纳瓦、布拉迪斯拉伐城建起了简易剧场。这些剧院和剧场直至 1918 年都用匈牙利语或德语演出。

19 世纪 30 年代初，业余剧团产生，首次演出了本民族剧作家 J. 哈卢普卡（1791～1871）的讽刺喜剧《落后者》，嘲笑了小市民的阶级偏见和贪得无厌，是斯洛伐克讽刺剧的杰作和保留剧目。

19 世纪 40 年代，以 L. 什图尔（1815～1856）为首的一批年轻知识分子，特别强调戏剧艺术在民族解放运动中的作用，重视对戏剧理论的研究。M. 多赫纳尼（1824～1852）的《论斯拉夫戏剧》是斯洛伐克第一部较有影响的戏剧理论著作。



《犯错误的权利》剧照

19 世纪 60～70 年代，J. 巴拉利克（1822～1870）的《隐姓埋名者》和 J. 扎博尔斯基（1822～1876）的《拣来的孩子》等，都很好地继承了斯洛伐克戏剧的讽刺传统。

20 世纪初，J. G. 塔约伏斯基（1874～1940）的剧作以巧妙的讽刺手法，深刻揭露了斯洛伐克农村的悲惨生活，其代表作闹剧《妇女的法典》是斯洛伐克的保留剧目。

1918 年，捷克斯洛伐克共和国诞生。1920 年在布拉迪斯拉伐成立民族剧团，随后在科希军城兴建了一座规模较大的东斯洛伐克民族剧院。活跃在剧坛上的主要人物有剧作家 J. 斯多托拉（1888～1977）、职业剧团的奠基人 J. 博罗达奇（1892～　）以及 J. 亚姆尼茨基等。纳粹德国占领时期，多数戏剧工作者直接参加了 1944 年斯洛伐克民族起义，并在自己的戏剧中

反映和歌颂了这一斗争。在民族起义斗争中诞生的前线话剧团，对斯洛伐克战后戏剧的发展起了显著促进作用。解放后，新建了12座剧院，并在普雷肖夫的科马尔诺城分别为乌克兰和匈牙利两个少数民族修建了剧院。

20世纪80年代，别开生面的戏剧在崛起。J. 索洛维奇（1934～ ）的现代剧《犯错误的权利》、《子午线》率先对社会重大课题作了新的探索和表现。剧坛的代表人物有剧作家P. 卡尔瓦什（1920～ ）、演员兼导演J. 布兹斯基（1911～ ）以及当代著名演员J. 克罗内尔（1924～ ）等。

## 【老挝戏剧】

（Lao Drama）大约在14世纪从高棉传入，16、17世纪得到进一步发展。种类有歌剧、舞剧、话剧等，题材都与佛教有着密切的关系。

在老挝民间，直至20世纪还流传着一种由一男一女合演的小歌剧，多取材于印度教（婆罗门教）和佛经的故事或印度的神话、传说，侠义与爱情往往是小歌剧表演的主题。

老挝的舞剧来源于宫廷舞剧，演员的服装绚丽多彩，多戴有面具，舞姿以手部与臂部为主，在舞台上都设置布景。内容大都是神仙鬼怪等宗教故事，有些是选自印度史诗《罗摩衍那》里的某些片断。著名的舞剧有《群战恶魔》等。在这类古典舞剧中，男主角往往是俊秀英勇的王子或品德高尚的少年，因由法力无边的因陀罗相助，具有非凡的神通，与凶残贪婪的魔鬼夜叉顽强搏斗，取得胜利；女主角通常是一位聪明温柔的美女，她忠贞无比，经过了种种考验和磨难，最后总是以大团圆结局，表达了人们对邪恶势力的憎恨和对自由幸福生活的向往。

老挝的话剧，往往取材于民间故事，话剧《财主与长工》歌颂了劳动人民的智慧，鞭笞揭露了封建官吏的残暴和愚蠢，具有鲜明的民族风格。

19世纪后，由于西方殖民者入侵，老挝的民族文学包括戏剧受到严重的摧残，后又受美国文化的影响。但仍不时有新作问世。年轻剧作者汶通·玛尼拉创作的话剧《两条道路》，描写了一个出身于旧警官家庭的青年学生，由于看到旧制度的腐朽，与家庭决裂，走上革命道路的故事，反映了老挝革命斗争生活中的一个侧面。

## 【罗马尼亚戏剧】

（Romanian Drama）罗马尼亚很早就流行有戏剧表演因素的礼仪和变戏法，今日的民间戏剧还保留有这种原始形式的痕迹。最初的民间戏剧产生于18～19世纪，受到宫廷典礼仪式和民间舞蹈的影响，也曾受到希腊、罗马和斯拉夫诸国戏剧的影响。其内容既有宗教因素，也不乏世俗色彩。罗马尼亚的文人戏剧始于19世纪初期。当时国内已出现资本主义，封建经济开始动摇，民族解放和民族文化复兴的运动日益高涨，作家、演员及其他文化界人士纷纷投身于民族解放运动。布加勒斯特和雅西成为戏剧中心。罗马尼亚在中世纪由罗马尼亚公国、摩尔多瓦和特兰西瓦尼亚3个公国组成。在特兰西瓦尼亚，布拉日宗教学校的学生于1755年用罗马尼亚语演剧。在摩尔多瓦，在文化人格·阿萨基的倡导下，雅西1816年也出现了罗马尼亚语的戏剧演出。在罗马尼亚公国，Gh. 拉扎尔学校的学生于1819年在布加勒斯特用罗马尼亚语演出了世界古典剧作。

起初，各处上演的都是翻译作品，演出带有业余性质，演员大多是富人子弟。自1833年布加勒斯特交响乐协会成立，1836年雅西交响乐戏剧学院成立，戏剧演出活动逐渐专业化。1835年，布加勒斯特出版了第一种戏剧刊物《民族戏剧杂志》。1840年，雅西剧院更名为民族剧院，由著名作家C. 内格鲁齐、M. 科格尔尼强努和




《罗马尼亚戏剧选》书影

V. 阿列克山德里任经理。他们重视民族剧目，创作和翻译了许多剧本，尤其是阿列克山德里的剧作奠定了现实主义戏剧的基础。1852年，布加勒斯特大剧院落成，后易名为民族剧院。它是全国最大的剧院，它为民族戏剧的发展做出了积极贡献。1859年，罗马尼亚公国和摩尔多瓦联合，1877年摆脱了奥斯曼的长期羁绊，宣布国家独立，这为戏剧事业开辟了广阔的前景。1889年和1919年，克拉约瓦和克鲁日先后建立了民族剧院。布加勒斯特和雅西1864年后成立了戏剧演员协会。这时期戏剧创作方面的杰出代表是现实主义作家I. L. 卡拉迦列。他的喜剧《暴风雨之夜》、《当约尼达先生遇到“反动派”的时候》和《一封遗失的信》享有世界声誉。B. Stf. 德拉弗兰恰的历史剧三部曲《日落》、《暴风雪》和《金星》蜚声文坛，尤以《日落》最为成功，它再现了摩尔多瓦斯特凡大公的晚年生活，塑造了一个爱国者的形象。活跃在舞台上的第一批著名演员多以演喜剧著称，有：C. 卡拉迦列、M. 米洛、M. 帕斯卡利、C. 诺塔拉等。其后杰出的表演艺术家有G. 玛诺列斯库、A. 罗马内斯库、A. 德梅特里亚德、S. 尤利安和S. 德拉戈米尔等。这一时期导演艺术以Al. 达维拉、P. 古斯蒂和S. Z. 索瓦雷为代表。

1918年罗马尼亚全国统一。在两次世界大战之间，戏剧界提倡上演民族剧，戏剧创作取得了一定的成绩。作品多取材于本国的历史和民间文学，如C. 彼得烈斯库的《铁石心肠》、M. 塞巴斯蒂安的《无名星》、G. M. 赞菲雷斯库的《娜斯塔西亚小姐》、V. 埃富蒂米乌的《能工巧匠玛诺莱》以及M. 索尔布的《扎莫尔克斯》等，都是有影响的作品。这时期出现了一批演员，如G. 弗拉卡、I. 玛诺列斯库、M. 波贝斯库、T. 布兰德拉和L. 斯图尔扎－布兰德拉。还有知名的喜剧演员如C. 安托纽、Al. 久格鲁、R. 贝利干、G. 瓦西里乌－比尔里克。I. D. 约内斯库是新剧种的代表人物。导演I. 萨瓦、S. 亚历山德雷斯库、Al. 芬茨等代表了现代表演艺术的新方向。这期间私人剧团纷纷建立，如沃伊库列斯库－玛诺列斯库剧团、小剧院、民间剧团、克鲁日马扎尔剧团等，从而更加活跃了罗马尼亚舞台。

1944年罗马尼亚解放，戏剧舞台上演了不少好剧目。新时期的戏剧强调真实地反映现实生活和民族精神。再现社会生活的剧作占主要地位。剧作家A. 巴兰格的《被激怒的羔羊》和《公众舆论》继承了戏剧大师卡拉迦列的喜剧传统。历史剧创

作也具有新的特点。剧作家们大胆采用现代主义戏剧手法，如 H. 洛维内斯库的



《公正舆论》剧照（罗马尼亚）北京人民艺术剧院演出

《彼特鲁·拉雷什》、D. 安盖尔的《勇敢的人》、Al. 沃伊丁的《审判霍里亚》等。剧作家尤其注重当代历史，力图表现社会政治变革中的本质问题，工人、农民和知识分子是舞台上的主要形象，共产党人作为时代的英雄，也登上了舞台，例如，表现罗共地下斗争的剧本《黑暗的年代》（A. 巴兰格和 N. 莫拉鲁）、《沉默寡言的人》（Al. 沃伊丁），描写 1944 年全国武装起义的《凯旋门》（巴兰格）；表现生产题材的《矿工们》（达维多格卢）、《弗拉伊库及其儿子们》（L. 德梅特里乌斯）、《敞开的窗子》（P. 埃维拉克）等。在舞台艺术方面，罗马尼亚戏剧已经形成了具有民族特色的导表演学派，有很深造诣的导演、演员有 L. 丘列伊、R. 潘丘列斯库、L. 宾蒂利耶、D. 埃斯里格、S. 布拉博雷斯库、F. 埃特尔列、K. 哲尔吉和 M. 巴丘等人。一大批舞台新秀也崭露了头角，其中有 G. 康斯坦丁、I. 玛林内斯库、S. 波波维奇、V. 雷宾久克、Gh. 迪尼克、M. 莫拉鲁等等。1982 年戏剧节上演的 110 部本国剧目中，就有 74 部是新作。

80 年代中罗马尼亚有各种剧团 60 多个，在少数民族聚居的地区，设有用少数民族语言演出的剧院。群众业余剧团或演出队遍布全国。戏剧评论和理论研究工作也十分活跃。罗马尼亚社会主义文化教育委员会和作家联合会共同主办了《戏剧》月刊，在国内有着一定影响。布加勒斯特 I. L. 卡拉迦列戏剧电影艺术学院是培养戏剧人才的主要高等学府。

中国曾出版《卡拉迦列戏剧集》和《罗马尼亚戏剧集》（两册），上演过《一封遗失的信》和《公众舆论》，受到观众欢迎。

## 【马来西亚戏剧】

（Malaysian Theatre）马来古老戏剧的源头可以追溯到古代马来人的原始宗教仪式。公元 14 世纪，马来地区开始流传皮影戏。

作为综合艺术的马来戏剧产生于 19 世纪 80 年代。由于保守势力的阻挠，马来戏剧发展缓慢。自 20 世纪 50 年代以来，马来戏剧取得了长足进步。主要经历了邦沙万剧、初期话剧、现实主义戏剧和当代剧四个发展阶段。

**邦沙万剧** 原是由波斯辗转传入的伊斯兰宗教祭祀舞剧，题材限于描写伊斯兰先知和英雄的故事，后逐渐描写历史和现实生活。约于 1870 年，一个演塔克吉亚剧的波斯哇扬剧团抵达槟榔屿。演出获得声誉。1883 年马玛克·布什仿效波斯哇扬剧建立马来亚哇扬剧团，以本地社会现实为基础，模仿波斯哇扬风格，开展以反映社会上层人物生活为主的演出活动。因演出以贵族趣味为转移，故名邦沙万（意为贵族剧）。它继承民间说唱的传统，采用幕表制，演员即兴自编台词，组织矛盾冲突。早期邦沙万剧具有浓厚的原始宗教色彩，剧目内容多来自国内外神话、寓言、历史故事，如《阿里巴巴与四十大盗》、

《阿拉丁与神灯》等都是流行剧目。20世纪30年代邦沙万剧开始反映现实生活，题材偏重于惩恶扬善和劝世训诫等，成为40年代以前使用马来语地区（包括印尼）的群众性剧种。著名剧目有：《两付棺材之间》（初演于1935年，柔佛），描写异教徒婚配死后受宗教裁判的故事；《谁之咎》（初演于1938年，新加坡），描写不孝之子被雷电劈死，暴露奴化教育的恶果；《逆子》（初演于1932年，柔佛），描写一青年弃妻续娶，独吞家财，最后落得铁枷锁身的下场；《颠倒世界》（初演于1937年），鞭挞了家庭道德之沦丧；《泽甫大医生》（初演于1942年，槟榔屿），描写私生子泽甫大医生与其父母相遇，忍辱自杀的故事；《巴郎山》描写一青年抗婚未成，悲郁而死；《血棺》（初演于1936年，马六甲）揭露父亲夺占儿子情人，情人双双殉情自杀的惨象。

**初期话剧**　第二次世界大战结束后，民族解放运动蓬勃兴起，邦沙万剧逐渐走向衰落。受过西方教育的知识分子翻译莎士比亚戏剧，译介戏剧理论，提出重视反映当代社会生活的主张。20世纪30年代，邦沙万剧经印尼“达而达拉”剧团改造，剔除了幕间穿插的表演程式，使用台本，强调导演的作用。该团在马来亚演出的剧目对当地戏剧界产生影响，被人称为“新剧”加以仿效，话剧遂脱颖而出。此时期学校演出的莎士比亚剧也产生了一定影响。初期话剧多以历史题材影射当代社会生活。谢德·阿尔威·阿勒哈迪的《伊斯兰英雄塔列·宾·扎依德》编演于1942年，宣扬伊斯兰精神。《马来英雄杭都亚》则颂扬了民族英雄主义。50年代，以剧作家兼导演夏嫩·侯赛因（1919～　）的历史剧为代表，话剧进入鼎盛时期。他的作品与马来民族觉醒相呼应，所作有《丹绒布德里的驼子》、《水鬼》、《柔佛虎》、《敦·斯里·拉朗》等剧。加拉姆·哈米迪的《华丽之子》则被认为是有独创性的优秀话剧。

**现实主义戏剧**　20世纪60年代以后，话剧在形式上完全摈弃邦沙万剧的残留痕迹，注重台词的口语化，舞台装置追求生活真实感。剧作家开始吸收批判现实主义创作方法，更加重视从当代社会生活中搜集素材，如乌斯曼·阿旺（1928～　）的代表剧作《乌达与达拉》是一出描写青年男女纯真爱情的悲剧，谴责了封建制度；独幕剧《肯尼山上的客人》描写一个被各种矛盾困扰的高级官员的处境，暴露现实生活中的种种矛盾。乌斯曼·阿旺的剧作如同他的诗作一样，以其民族化的风格和浓郁的生活气息在全马来西亚享有盛名。他的剧作《从星星到星星》（1965）、《阳光下》（1969）、《时代帷幕》（1969）、《红色的早晨》（1971）等比较集中地反映了马来戏剧创作向现实主义深度和广度开拓所取得的成就。同时期有影响的剧目还有穆斯塔法·加米尔·耶辛的《在希望的帷幕之后》，描写都市生活中的虚伪现象；《两三只逃猫》，展现马华两族青年通婚的社会难题，在戏剧创作中首先开辟民族融合的题材；《硕莪叶的屋顶》，以幽默、讽刺的笔调，刻画一个株守旧观念的母亲形象，描写了城乡两种人的品行和精神状态。阿尼斯·莎比玲的《阴曹地府》，描写一死鬼在冥府受审，招认在阳世为满足妻子物质和权力的欲望，侵吞公款而自杀的行径。

**当代剧**　在现实主义戏剧开始勃兴时就已有人在戏剧形式方面进行新的试验。进入70年代，某些剧作家抛弃直接反映社会现实的传统，搬用西方荒诞派戏剧的表现手法，以人道主义为指导思想，深入

反映人的孤独的内心活动，刻意创造荒诞奇特的舞台形象。他们的剧作被称为“当代剧”。这种剧一般没有连贯的故事，全凭演员在舞台上所作象征性的表演，或以歌舞、音乐、皮影、幻灯等多种表现手段，展示含糊不清的情节，曲折地反映人与神、人与人之间的关系。代表作品有诺尔丁·哈山的《茅草并未吹去》（1970）、丁士门的《并非自杀》、诺尔丁·哈山的《五支华柱》（1973）和《门》（1974）、谢德·阿尔威的《督·霹雳》、丁士门的《抗议》（1974）和《阿娜》（1976）等。某些青年剧作家追求更加新奇的表现手法，如约翰·加法尔的《旱风》以制造奇特的幻想意境的手法，表现人对幸福和豪华生活的渴慕。他们的作品被称为只能被社会有识者欣赏的所谓“上品剧”。

## 【美国戏剧】

（American Drama）美国戏剧的历史较短。从殖民地时代起到19世纪初，戏剧在成就上远逊于同时期的散文、诗歌和小说。直到20世纪初，才渐趋成熟，在两次世界大战之间赶上了世界水平而进入黄金时代。

殖民地时代，戏剧等文艺活动由于受清教主义的束缚和教会的敌视而被视为一种“罪恶”，尽管如此，17和18世纪仍然出现个别欧洲移民创作的剧本，例如，W. 达尔贝1665年写的《裸者和幼兽》是迄今已知的第一出北美戏剧，但已失传。

18世纪初，英国皇家驻纽约州的殖民总督R. 亨特于1714年写的讽刺笑剧《安德罗博罗斯》是第一部在北美印行出版的剧本。独立战争前，有些地区的学院偶尔也演戏，但纯属业余性质。直到18世纪中叶，英人L. 哈勒姆率剧团来新大陆演出，才推动了戏剧活动。后来又有一位英国剧团经理D. 道格拉斯来访，并于1766年在费城建立了索斯瓦克剧院，从而使戏剧活动具有了职业性质。1767年该院上演了第一部美国诗体悲剧《安息王子》。

独立战争时期，戏剧活动受到限制。1776年独立宣言发表后，M. 沃伦（1728～1814）、J. 里柯克和R. 蒙福德（1730～1784）等人有一批根据欧洲古典戏剧模式仿制的剧作出版，反映了热爱自由和争取独立的主题思想，但艺术质量上远不及当时的欧洲戏剧。

R. 泰勒（1757～1826）1787年创作的剧本《对比》通常被认为是职业剧团演出的美国剧作家第一部机智幽默的世态喜剧。剧中一个新英格兰的聪明伶俐、天真无邪的农民乔纳森的形象成为后来美国戏剧中所刻画的许多“美国佬”的原型。但是，直到18世纪末出现了剧作家W. 邓勒普（1766～1839），美国戏剧创作才真正进入开创阶段。

**19世纪的戏剧**　19世纪美国剧作家创作的戏剧大部分是作为商品提供给著名演员和新兴的剧院的。公众要看的是娱乐性节目和心中喜爱的演员的表演，而对严肃的戏剧毫无兴趣，因此不少剧作未能流传下来。

W. 邓勒普是美国第一个职业剧作家兼剧院经理，一生创作和改编了53部剧本，代表作有《父亲》（1788）、《安德烈》（1798）、《美国佬的年表》（1812）、《哥伦比亚的光荣》（1803）和《尼亚加拉之行》（1828）等。他撰写的《美国戏剧史》（1832）对研究早期美国戏剧亦颇有参考价值，因此他被誉为美国戏剧之父。

19世纪初期，浪漫色彩浓厚而词藻华丽的诗剧在美国特别流行。J. H. 佩因

(1791 ~ 1852）的悲剧《布鲁特斯》（1818）和喜剧《情人的誓言》（1809）长期受到欢迎，他同作家 W. 欧文（1783 ~1859）合写的《查理二世》（1824）也风靡一时。此外还有 R. M. 伯德（1806 ~ 1854）的悲剧《角斗士》（1831）和《波哥大的掮客》（1834），G. H. 博克（1823 ~ 1890）的《黎米尼的弗朗契斯卡》（1855），J. N. 贝克（1784 ~ 1853）的风俗喜剧《眼泪和微笑》（1807）、浪漫传奇《印第安公主》（1808）和揭露早期新英格兰地区“逐巫案”的《迷信》（1824），J. A. 斯通（1800 ~ 1834）的《米塔默拉》（1828）等，后一出戏由著名演员 E. 福莱斯特连演了 40 年之久。

19 世纪中叶最成功的一出讽刺社会风尚的戏是安娜·科拉·莫华特（1819 ~ 1870）的《时髦》（1845），剧中对纽约上层社会追求法国贵族沙龙生活做出了生动的批判。后来迪昂·布西考尔特（1820 ~1890）在《黑白混血儿》（1859）一剧中谴责了蓄奴制。

19 世纪中叶，马克思的《共产党宣言》、达尔文的《物种起源》和赫伯特·斯宾塞论述“适者生存”的《生物学原理》相继问世，再加上南北战争的爆发，促使美国剧作家开始放弃浪漫观点而以现实的眼光看待人生。被评论家誉为“美国现实主义之父”的小说家、评论家和剧作家 W. D. 豪威尔斯（1837 ~ 1920）开始从道德角度真实地描写社会和生活。他写的 36 部剧本，标志着美国现实主义戏剧的兴起。J. A. 赫恩（1839 ~ 1901）是当时最接近易卜生风格的美国剧作家，提出“戏剧为真实而艺术”的理论，代表作有《玛格莱特·弗莱明》（1890）、《疏远》（1888）和《岸边田亩》（1893）等。

南北战争后，美国扩展了版图，科学和工业迅速发展，人们为生存和成功而展开激烈的竞争，财阀和投机分子应运而生，社会上贫富不均和道德沦丧等现象日益严重，不少剧作家开始关注社会问题，从而出现了社会剧。查尔斯·福斯特的《缝纫机姑娘贝尔塔》（1871）描绘了每天工作 14 小时而每周只挣 8 美元的女工的困苦生活，伦纳德·格罗弗的《罢工》（1877）揭露了工厂条件的恶劣，哈姆林·加兰（1860 ~ 1940）的《机轮下》（1890）和奥古斯图斯·托玛斯（1857 ~ 1934）的《新血液》（1894）等都显示了剧作者对劳工大众的同情。

这一时期反映商人阶层和企业问题的戏有布朗逊·霍华德（1842 ~ 1908）的《亨丽埃塔》（1887）、《年轻的温斯罗普太太》（1882）和《贵族》（1892）等。

另两位现实主义剧作家是斯蒂尔·麦凯（1842 ~ 1894）和 W. H. 吉勒特（1855 ~1937）。麦凯是个有创见的艺术家，首先建立表演艺术学校，并改进舞台装置。代表作有《保尔·库瓦尔》（1887）和《哈采尔·柯凯》（1879）。吉勒特主要以演员闻名于世，成功的剧作有反映南北战争的《被俘》（1886）、《特务》（1895）以及根据柯南·道尔小说改编的《福尔摩斯》（1899）。

19 世纪后半叶盛行情节剧，其中以 D. 布西考尔特、奥古斯丁·戴莱（1838 ~1899）和 D. 贝拉斯科（1853 ~ 1931）的剧作最能吸引观众。布西考尔特被认为是自邓勒普以后第一位真正美国商业性的职业剧作家，著有《纽约穷人》（1857）、《杰西·布朗》（1858）和《贝尔·拉玛》（1874）等剧，还协助演员兼剧作家尤瑟夫·杰弗逊（1829 ~ 1905）将华盛顿·欧文（1783 ~ 1959）的小说《瑞普·凡·温克尔》（1865）改编成同名剧。戴莱首先

是一位演出人，剧作多半是改编或翻译过来的，诸如《离婚》（1871）、《地平线》（1871）、《煤气灯下》（1867）和《大亨》（1875）等。贝拉斯科也主要以演出人和导演享名，一生创作和改编了许多情节剧。他强调舞台上应呈现绝对真实的场景；与人合作的名作有《马里兰之心》（1875）和《蝴蝶夫人》（1900），后一出戏即歌剧《蝴蝶夫人》的原本。

此外，查尔斯·霍伊特（1859～1900）在19世纪末所写笑剧深受欢迎，剧情大都轻松地触及当时的风俗习尚，如《一个得克萨斯的舵手》（1890）。另一位笑剧作家巴特莱·坎贝尔（1843～1888）在他所写的《我的伙伴》（1879）、《白奴》（1882）和《公牛和大熊》（1875）等剧中也针砭了时弊。

19世纪末美国戏剧开始步入成熟阶段，剧作家注意使美国戏剧摆脱欧洲古典戏剧模式的影响以实现民族化。在这方面做出突出贡献的是奥古斯图斯·托马斯（1857～1934）和C. 菲奇（1865～1909）。托马斯审慎地挖掘具有本国各地特色的题材，著有探讨南北战争期间双方仇恨心理的《亚拉巴马》（1895）、描述开拓西部边疆的《亚利桑那》（1899）和揭露操纵国会的经济和宗教势力的《国会大厦》（1895）。菲奇说他自己试图“绝对真实地反映我们周围的环境，各个阶级，各种感情，各种动机，各种行业，各种懒散”！剧作有《花花公子布鲁梅尔》（1890）、《帕美拉的神童》（1891）、《现代的婚配》（1892）和《芭芭拉·弗里契》（1894）等。美国戏剧自从有了托马斯和菲奇，逐渐同社会潮流协调一致，如实反映错综复杂的社会现象。

**20世纪的戏剧** 20世纪初，美国剧作家在注意描绘当代生活真实的同时，也开始注意挖掘人物的心理因素和动机。尽管商业性戏剧演出仍然控制剧院，但一些在19世纪已成名的剧作家仍朝着接近生活现实的健康方向迈进，如D. 贝拉斯科在《黄金西部的姑娘》（1905）和《兰乔的玫瑰》（1906）中描绘了加利福尼亚州的地方色彩，奥古斯图斯·托玛斯在《迷人的时刻》（1907）和《男人的想法》（1911）两剧中探讨了家庭关系和种族对抗等问题；C. 菲奇在《向上爬的人》（1901）和《真理》（1906）两出社会喜剧中反映了时髦的风俗习尚。

为了促进美国戏剧的改革和发展，哈佛大学教授乔治·皮尔斯·贝克（1866～1935）率先在大学里创办“47号戏剧创作工作室”，先后培养出曼德华·谢尔顿、菲利普、巴里、E·奥尼尔、S. 霍华德等一大批戏剧人材。随后，戏剧教育家布伦达尔·马修斯（1852～1929）、弗雷德里克·亨利·柯克（1877～1944）、托玛斯·史蒂文斯和A. H. 奎因也都为建立大学的戏剧课程做出了各自的贡献。在推动美国戏剧发展方面另有3人起过重要作用，一位是诗人兼哈佛大学教授威廉·沃恩·穆迪（1869～1910），他写了《大分水岭》（1906）和《靠信仰治病的人》（1909）两出问题剧，前者反映美国东西部两种不同文化思想之间的冲突，被视为第一部现代美国戏剧；后者描写信仰和爱情之间的冲突，与易卜生的现实主义戏剧形式颇为相似。另一位是诗人伯西·麦凯（1875～1956），他根据纳撒尼尔·霍桑（1804～1864）的小说改编的《稻草人》（1908）预示了以民间传说为主题的剧作的诞生。第三位是诗人E.B. 谢尔登（1886～1946），他在《黑人》（1909）一剧中把种族歧视同政治斗争结合在一起，在《大亨》（1911）中反映了工人群众的反剥削

斗争。

1915 年以后，莫斯科艺术剧院的访美演出、马克斯、M. 莱因哈特的导演艺术、A. 阿庇亚和 E. G. 克雷格的舞美设计，对美国戏剧产生了重要影响，出现了 R. E. 琼斯（1887～1954）、N. B. 盖地斯（1893～1958）和 L. 西蒙森（1888～1967）等一批美国戏剧艺术家。另外，由于人们鉴赏力的提高，各地纷纷成立艺术团体，上演契诃夫、梅特林克、易卜生、萧伯纳等世界知名剧作家的优秀剧目和青年剧作家的新颖作品，从而形成一场小剧场运动。其中最重要的团体是普罗温斯顿剧社和华盛顿广场剧社，前者于 1916 年上演了年轻剧作家 E. 奥尼尔（1888～1953）的《东航加的夫》，使他从此走上了戏剧创作



奥尼尔剧作《安娜·克里斯蒂》剧照

的道路；后者造就了菲利普·穆勒（1880～1958）和佐伊·阿肯斯（1886～1958）等一批导演和剧作家。华盛顿广场剧社 1918 年改组为同仁剧院，上演了 E. 赖斯（1892～1967）、S. 霍华德（1891～1939）、S. N. 贝尔曼（1893～1973）、M. 安德森（1888～1959）和 E. 奥尼尔的剧作。

第一次世界大战以后，美国戏剧开始多样化，最杰出的剧作家是 E. 奥尼尔。他在形式和内容上都做了大胆的探索和试验，运用现实主义、象征主义、表现主义、神秘主义和意识流等不同手法创作出《琼斯皇帝》（1920）、《安娜·克里斯蒂》（1921）、《毛猿》（1922）、《上帝的儿女都有翅膀》（1924）、《榆树下的欲望》（1924）、《勃朗大神》（1926）、《马可百万》（1928）和《奇异的插曲》（1928）等名剧。奥尼尔对美国社会的合理性产生怀疑，在剧中深刻地探讨了人际关系、人神之间的关系以及现代生活中存在的悲剧。

此外，安德森写了讽刺战争的戏《荣誉值何价?》（1924）和家庭喜剧《星期六的儿女》（1927）。S. 霍华德在《他们知道需要什么》（1924）和《银索》（1926）两剧中严肃探讨了家庭成员之间的复杂关系。G. E. 凯利（1887～1974）在笑剧《执火炬的人》（1922）里调侃了业余戏剧的演出，他的《炫耀者》（1924）和《克雷的妻子》（1925）分别嘲讽了推销业和贪得无厌的中产阶级妇女。P. 巴里（1896～1949）写了幻想剧《白翼》（1926）、圣经剧《约翰》（1929）、社会喜剧《你和我》(1925）和《巴黎的约束》(1929）。贝尔曼由《第二个人》（1927）起开始写一系列风俗喜剧。R. 舍伍德（1896～1955）在《罗马的路》（1927）一剧中批评了战争的非理性。P. 格林（1894～　）以民间戏剧手法在《在阿伯拉罕的怀抱里》（1926）里叙述一青年在北卡罗林纳州松林里的悲壮奋斗史。陶乐赛和杜布斯·海沃德的《波吉》（1927）与马克·康纳里（1890～　）的《绿色草原》（1920）均为有关黑人的民间剧，乔治·S. 考夫曼（1889～1962）与马克·康纳里合作的喜剧《马背上的乞丐》（1924）以梦幻手法体现了艺术家在当代商业社会中的处境。

20 年代还有两位重要的剧作家：E. 赖斯（1892～1967）和 J. 劳森（1894～1977）。赖斯的表现主义剧本《加数器》（1923）揭示资本主义制度把人变成机器，

成为机器的牺牲品；《街景》（1928）通过一桩奸杀案，把矛头直指资本主义私有制。J. 劳森是美国早期的左翼作家，他的剧本《罗杰·布卢默》（1923）写一名青年的艰苦生活，《列队歌》（1925）反映工人的罢工斗争。他为30年代美国工人戏剧的蓬勃发展开辟了道路。

30年代奥尼尔写出著名的现代心理悲剧《哀悼》（1931）和怀旧的喜剧《啊，荒原!》（1933），并于1936年荣获诺贝尔文学奖，为美国戏剧赢得了国际声誉。此后他沉默多年，直到1946年才发表另一剧本《送冰人来了》。他生前发表的最后一部剧本是《月照不幸人》（1952）。安德森以《伊丽莎白女王》（1930）、《你们的参众两院》（1933）、《苏格兰的玛丽》（1930）、《米奥复仇记》（1935）和《高山》（1937）等剧赢得了诗剧作家的声誉。巴里写出风俗喜剧《动物界》（1931）、《愉快的季节》（1934）和《宇宙旅馆》（1930）。R. 舍伍德的《重聚在维也纳》（1931）标志着他所擅长的雅致的喜剧的结束，此后他写的《石化林》（1934）象征美国生活已经变成一片荒原，《愚人作乐》（1936）抨击了军火商和战争贩子的罪行，并预示第二次世界大战即将来临，《林肯在伊利诺斯州》（1936）则维护了民主信仰。名作家约翰·斯坦贝克（1902～1968）的剧作《鼠与人》（1937）和杰克·柯克兰德（1902～1969）根据厄斯金·卡德威尔（1903）的小说《烟草路》（1933）改编的同名剧均反映了美国农业工人的困苦遭遇。

美国工人戏剧在30年代经济大萧条时期蓬勃发展，1932年曾在纽约召开了一次全国性的工人戏剧斯巴达克斯大会，以建立工人戏剧联盟。各地纷纷成立工人剧团，其中以联合剧院和团体剧院最为突出，上演了阿伯特·马尔兹（1908～ ）和乔治·斯克拉（1908～ ）的《和平降临大地》（1933）、斯克拉和保尔·彼得斯的《码头装卸工》（1934）、马尔兹的《黑矿井》（1935）、劳森的《进行曲》（1937）和C. 奥德茨（1906～1963）的《等待老左》（1935）等剧。

但是，当时影响最广、规模最大的组织是1935年根据罗斯福总统"新政"救济计划建立起来的联邦剧院。它负责管理40个州的剧院，雇佣了成千上万的失业艺术家，组织上演古典剧、现代剧、歌舞剧和儿童剧，其中最著名的是E. 赖斯的纽约剧组所开创的活报剧，以简洁而敏捷的素描手法演出一些由时事新闻改编成的讽刺短剧。这些戏大都批评了政府的行政措施不当，后来美国国会认为联邦剧院的演出是一种共产主义的威胁，非美活动委员会于1939年通过法案把它扼杀了。

在这一时期新的剧作家当中，L. 海尔曼（1905～1984）以她的社会剧《小狐狸》（1939）和反法西斯戏剧《守望莱茵河》（1941）成为一位富有正义感的剧作家。S. 金斯利（1906～ ）是一位现实主义作家，在《死巷》（1935）一剧中真实地描绘了城市的贫困和犯罪行为。T. 魏尔德（1897～1975）则是一位老派的乐观主义者，他的剧本具有哲理但不深奥，没有曲折情节和重大冲突，写的都是普通老百姓的平凡生活，代表作有《小城风光》（1938）、《九死一生》（1942）和《媒人》（1954）。他喜用东方古典戏剧和欧洲神秘剧的技巧，给美国戏剧增添了一种新颖的创作手法，影响了不少后辈剧作家。

第二次世界大战期间，斯坦贝克的《月落》（1942）和欧文·肖（1913～1984）的《埋葬死者》（1936）是两出反法西斯战争的名剧。

第二次世界大战后，尽管右倾的麦卡锡主义猖獗一时，文坛沉寂，仍然涌现出



威廉斯剧作《欲望号街车》剧照

T. 威廉斯（1911～1983）、A. 米勒（1915）和W. 英奇（1913～1973）3位剧作家。威廉斯以《玻璃动物园》（1944）、《欲望号街车》（1947）和《热铁皮屋顶上的猫》（1955）三剧赢得了国际声誉。他是一位斯特林堡式的作家，力求通过剖析一些底层人物的精神痛苦来揭示当代美国的社会病态。米勒以《推销员之死》（1944）、《炼狱》（1953）和《桥头眺望》（1957）等剧也获得国际声誉。他是一位易卜生式的社会剧作家，剧作的重大现实题材和严肃的社会批判充分表现了米勒的正直和胆识。英奇擅长描写美国中西部中下层社会人士的生活，《回来吧！小希巴》（1950）、《野餐》（1953）和《公共汽车站》（1955）使他在50年代名噪一时。

50年代中期后，奥尼尔的遗作《直到夜晚的漫长一天》（1956）、《诗人的气质》（1957）、《休依》（1962）和《更庄严的府邸》（1962）相继发表，再次证实他的才能。

自60年代起，美国国内反越战运动、民权运动、黑人运动、女权运动风起云涌，青年普遍对传统的价值观念产生怀疑而采取抗拒或蔑视的态度。美国剧坛也随着社会思潮起了新的变化，主要表现在外百老汇和外外百老汇的兴旺发展、地区剧院和大学剧院的涌现以及一批年轻剧作家的崛起等方面。舞台上，除去传统的严肃剧之外，一些反传统的流派如荒诞派和先锋派等盛极一时。特别是外百老汇和外外百老汇以及地区剧院和大学剧院的发展，打破了过去百老汇对戏剧的垄断，实现了美国人民和戏剧界向往已久的多中心局面。

老一辈剧作家继续写作，海尔曼的《阁楼上的玩具》（1960）揭露了人的贪婪、忌妒以及社会上的恶势力。威廉斯发表了《鬣蜥之夜》（1961）、《牛奶车不再在此停留》（1964）和《红鬼炮兵连的符号》（1975）等剧，但未受重视。米勒发表了《堕落之后》（1964）、《维希事件》（1964）、《代价》（1968）和《美国时钟》（1980）等剧，其中《美国时钟》真实地再现了30年代美国经济大萧条时期的悲惨情景。

新崛起的剧作家中有E. 阿尔比



人、偶同台演出的《战争的戏剧》剧照

（1928～　）、S. 谢泼德（1943～　）、L. 威尔逊（1937～　）、和N. 西蒙（1927

～ ）。阿尔比以《谁害怕弗吉尼亚·伍尔夫?》（1960）一剧享名，成为美国荒诞派戏剧的主要代表。S. 谢泼德和 L. 威尔逊是从外外百老汇起家而逐渐誉满全国的青年剧作家。前者描写家庭关系分崩离析的《被埋葬了的孩子》（1978）获普利策奖，后者被评论家认为是威廉斯的继承人，著名剧作有《巴尔的摩旅馆》（1973）、《七月五日》（1978）和《泰利的蠢行》（1979）。雷伯在 70 年代以越南战争为背景写出一部反战三部曲：《帕夫洛·赫梅尔的基本训练》（1971）、《拐杖和尸骨》（1971）和《飘扬的旗幡》（1976）。西蒙是位多产的喜剧作家，擅长用美国一般观众所喜闻乐见的通俗笑料作为素材在剧中展现美国普通人生活中的苦恼和欢乐，而且也多少揭示了美国社会中形形色色无法解决的矛盾，代表作有《赤脚在公园》（1963）、《一对怪人》（1965）、《纽约第二条大街上的囚徒》（1971）和《第二章》（1977）等。他被誉为百老汇喜剧之王。

在众多新剧作家的剧作中，值得一提的有 A. 考皮特（1937～ ）的《啊，爸爸，可怜的爸爸，妈妈把你挂在壁橱里了，我多么伤心呵!》（1950），剧情诙谐幽默，旨在奉劝人们不要沾沾自喜和自命不凡。琼·克劳德·范伊泰利（1936～ ）的《美国万岁》（1966）抨击了当代美国生活当中许多庸俗事物。朱尔斯·菲弗（1929～ ）的《可鄙的谋杀》（1967）和《白宫凶杀案》（1970）以漫画手法将美国社会描绘为一台好笑而怪诞的恐怖戏。D. 马梅特（1947～ ）的《水上引擎》（1977）揭露了资本家为争夺新发明而不惜杀害科学家。杰逊·密勒（1939～ ）的《夺标季节》（1972）暴露了美国体坛虚假的团结。唐纳德·柯培恩的《洋麻将》（1977）描写领取养老金的老人的孤独生活。大卫·弗里曼的《爬行》（1973）反映了残疾者在西方社会中的遭遇。

这一时期还出现一种根据文献探讨一些重要案件的责任问题的戏剧，诸如唐纳德·弗里德的《审讯》（1970）描述 1951 年的罗森堡夫妇案件，并为被告申冤；埃里克·班特莱的《你现在是不是或者曾经是不是……?》（1970）对非美活动委员会的审讯活动表示异议；丹尼尔·贝里甘的《卡东斯韦尔九人案》（1969）描述 9 名青年 1968 年在马里兰州烧毁服兵役证而受审的经过。这些戏都比以往过于简单化的宣传鼓动戏更有感染力。此外，女权运动的剧作家也很活跃，如玛莎，诺曼的《出狱》（1977）剖析女犯人改过自新的心理活动。

黑人戏剧自 60 年代起有很大的发展，主题不仅涉及种族歧视和争取民权等问题，也包括黑人的历史、文化和生活方式。勒华·琼斯（1934～ ）在他的《盥洗室》（1963）、《荷兰人》（1964）、《洗礼》（1964）和《贩奴船》（1969）等剧中都反映了黑人受压迫的处境，并号召黑人起来斗争。60 年代末，他改名为伊马木·阿米里·巴拉卡，开始专为黑人群众写作。E·布林斯（1935～ ）的《电子黑人及其他》（1968）显示了黑人的自豪感和对种族压迫的愤怒。他自 1967 年开始写一组有关黑人贫困生活的戏剧，通过反复出现的人物探讨黑人社会的境况。较温和的剧作家隆纳·艾尔德第三、道格拉斯·特纳·华德、洛雷因·汉斯（1930～1965）和艾德里安娜·肯尼迪都对黑人戏剧作出了贡献。但是，进入 70 年代后，由于美国国会通过了保障黑人权利的“民权法案”，取消了种族隔离制度，黑人就业和生活有了某种程度的保障，黑人运动

陷入低潮，黑人戏剧也大都从抗议性的主题转为家庭琐事的描述。

**先锋派戏剧**　自60年代中期起盛行一时，这种戏大都舍弃人物、故事情节、布景、戏剧表演等传统，演员有时还与观众打成一片。当时出现的“生活剧院”、“街头剧院”、“游击队剧院”等先锋派艺术团体纷纷走上社会运动的前列。它们的成员强烈反对政府投人越战，并以嬉皮士或公社式生活来对抗金钱至上的美国社会，有的甚至在演出时赤身露体，以体现冲破社会对个人的层层制约。越战结束后，先锋派将视线由广大社会转移到剧场本身，进行各种创新实验。60年代涌现出来的3位青年剧作家罗伯特·威尔逊（1944～　）、里查·弗尔曼和李·布列尔引人瞩目，被评论家称为意象派，因为他们在创作中，不以语言作为戏剧结构的主宰，而代之以流动图象，靠抽象的真实来揭示生活哲理。仅有的一些语言也不具备传递信息的功能，而只是被当做一种声音或图案效果来处理。剧本中的文字只是些日常套话或电影电视中的陈词滥调，支离破碎，互不连贯，甚至是拼字游戏。

罗伯特·威尔逊所编导的剧作《西班牙王》（1969）、《弗洛伊德的生平时代》（1969）、《聋人一瞥》（1970）、《斯大林的生平时代》（1973）、《一封致维多利亚女王的信》（1974）与《沙滩上的爱因斯坦》（1976）都在欧美轰动一时，每出戏都没有故事情节或人物的塑造，节奏也特别慢，有的戏演出时间长达12小时。演出过程中还配有电子音乐、新颖舞蹈以及作为剧中某些片段的“主角”的灯光。但是这种戏剧并非荒诞得毫无哲理涵义，例如《沙滩上的爱因斯坦》一剧表达了人们在这一时代对核子的恐惧，涉及了科学的合理使用和被人滥用、人类丧失人性、正义与非正义等等问题，而且表达了作者的意愿：人类应该纯朴相爱而不要自行毁灭。有的西方评论家赞许威尔逊所编导的戏是“走向核子——太空世纪的舞台表演”，称他是阿尔比以后的最重要的一位美国戏剧家。

在舞台艺术方面的著名导演有A. 霍普金斯（1879～1950）、G. 麦克林捷克（1893～1961）、H. 克勒曼（1901～1980）、L. 斯特拉斯伯格（1901～1982）、E. 卡赞（1909～　）、A. 施奈德尔（1917～　）、T. 曼（1924～　），J. 派普和J. 昆泰罗（1924～　）等人。著名表演艺术家有布斯世家、巴里莫尔世家·E. 福莱斯特（1806～1872）、C. 古什曼（1816～1876）、J. 欧文斯（1823～1886）、L. 巴雷特（1838～1891）、A. 朗特（1893～1977）、L. 芳丹（1877～1983）、H. 海斯（1900～　）、K. 科奈尔（1898～1974）、T. 班克海德（1903～1968）、O. 韦尔斯（1915～1985）和K. 赫本等人。舞美方面有R. E. 琼斯（1887～1954）、L. 西蒙森（1888～1967）、N. B. 盖第斯（1893～1958）和J. 梅尔齐纳（1901～1976），他们对美国戏剧的发展做出了卓越的贡献。

自70年代末起，西方评论家过去把百老汇（‘真实’的美国戏剧）、外百老汇（实验剧）、外外百老汇（怪异）和地区剧院（不重要）区分开来的文化象征，已经显得不够正确了。外百老汇与其说是实验，毋宁说是探索；外外百老汇健康而丰富多彩；地区剧院越来越起着重要的作用。

美国公众的文化情趣往往随着社会思潮而相应转变。他们在60年代对一些宣传鼓动的戏甚感兴趣，70年代后则对一些单纯说教的戏失去兴趣，进入80年代更要求剧作家如实反映各阶层人士的想法和

作为，而不要以剧中人物做为剧作家本人意见的跳板施加给观众。他们愿意看过戏后通过自己的思考做出各自的判断，美国严肃的剧作家正在朝这个方向努力。

## 【蒙古人民共和国戏剧】

（Drama of People's Republic of Mongolia）蒙古人民共和国的现代戏剧是从1921年蒙古革命胜利后发展起来的。

**1921～1940年的戏剧** 1922年在乌兰巴托成立了文艺宣传活动中心——苏赫巴托尔俱乐部，1926年修建了人民娱乐活动场。1922年在革命青年团中央书记宝音尼木和的领导下，成立了戏剧工作委员会。委员会依靠群众业余文艺工作队，进行戏剧创作和演出活动。他们的戏剧在苏赫巴托尔俱乐部和人民娱乐活动场演出。现代蒙古第一部成功的戏剧《桑杜总管的罪恶事业》（1922）是宝音尼木和的作品。它取材于近代历史的真实事件和人物，揭露了国内外敌人的罪恶行径，歌颂了民族独立运动和人民革命斗争的胜利。20年代演出过的戏剧还有反帝反封建的历史剧《贫苦老两口》和《犯罪》，改编民间文学作品的剧目有《巴兰曾格》、《格斯尔》，取材于古典文学的戏剧有达·纳楚克道尔基等人的《乌什安达尔》（1923）和宝音尼木和的《小英雄帖木真》（1928），现代题材的剧目有宝音尼木和的《玛尔拉莎尔》（1928）。20年代戏剧具有尖锐的政治倾向性，它们在宣传蒙古革命的新思想，批判旧的思想道德，反映新的现实生活方面迈出了第一步。

到30年代，蒙古国家剧院、青年剧院和革命军人剧院相继建立，产生了专业剧作家。戏剧的艺术性也逐渐有所提高。这个时期的戏剧以蒙古历史和现实生活为背景，注意刻画人物内心世界的发展变化，并努力挖掘新人的性格特征。这种作品有宝音尼木和的《黑暗的政权》（1932）、《勇敢的将军苏赫巴托尔》（1933），达·纳楚克道尔基的《三座山》（1934），喜·阿尤喜的《贫民达木丁和夫人道力格尔》（1933），达·那木达嘎的《新道路》（1937）以及奥云的《登斯玛》（1938）和《新人》（与别人合作）。这些戏剧反映了新与旧的矛盾，描写了在矛盾斗争中新人性格的形成过程。1933年在莫斯科举行的国际革命剧院联欢节中，蒙古国家剧院演出的戏剧《黑暗的政权》获奖。《三座山》是蒙古现代文学名著，在蒙古国家剧院上演了近2000场。剧本通过革命前一对情人云登和南萨尔玛的爱情悲剧，描绘了旧社会贫苦牧民的悲惨遭遇，暴露了封建社会的黑暗与罪恶，赞扬了人民的反抗斗争。中国翻译出版了《三座山》（1959），并改编为京剧上演。《新道路》描写了俄国十月革命后的蒙古人民革命斗争，塑造了人民领袖苏赫巴托尔形象。

**1940年以后的戏剧** 1940～1947年被称为第二次世界大战时期的戏剧。当时蒙古已有专业剧作家，除那木达嘎和奥云外，敖伊道布取得了较为突出的成绩。他们不但创作剧本，而且还翻译和改编苏联和其他国家的优秀剧本，这对蒙古戏剧的发展产生了一定的影响。第二次世界大战时期的戏剧表现了蒙古人民和苏联人民为保卫社会主义事业而进行的反法西斯战争。其中有那木达嘎的《沙赖河三汗》，策登扎布和巴斯达的《满都海彻辰夫人》、《朝克的青少年时代》，敖伊道布的《道劳岱》、《寻求幸福的孟和》以及奥云的《阿睦尔萨纳》和《草原勇士》。这些戏剧在塑造古代英雄和革命英雄的形象方面都有

一定的成绩。那木达嘎最早创作了历史题材的剧本《沙赖河三汗》(1941),再现了为民除害的史诗英雄格斯尔可汗的不朽业绩。敖伊道布的《生日》、《我的欢乐》、《路》和奥云的《宿站》、《兄弟们》等剧,反映了牧区建设和牧业生产的发展,歌颂了在反法西斯战争中蒙苏人民和军队的友谊和合作。《路》(1947)被认为是蒙古文学史上具有划时代意义的作品。剧本通过一个偏僻牧区的人民依靠自己力量修筑通向外界公路和电话线的事迹,批评了人们头脑中的封建迷信思想和落后习惯,歌颂了人民群众的先进思想和进步事业。有人认为这个时候的戏剧暴露了一定的缺点,如反映现实生活的戏剧不多,没有很好地运用马克思主义观点解释历史现象等。

1948年以后,出现了表现和平建设时期的戏剧。1948年4月召开第一次蒙古作家大会后,戏剧的内容产生了新的变化,逐渐走向以反映当代生活,刻画新人形象为主的道路。除了僧格、洛德依当巴、奇木德和那木达嘎、奥云、敖伊道布继续写剧作外,还出现了新的专业剧作家旺干、劳岱等人。他们从事内容丰富、题材多样、别具风格的戏剧创作,从不同角度表现了各条战线上的英雄模范人物。其中,旺干(1920~1968)的剧作《医生们》是这一时期的戏剧名著,曾获国家奖金。该剧描写大学毕业的青年医生们的生活,揭示了他们的思想斗争,指出医生们不仅要医治人民的疾病,而且也要医治自己和别人的不健康思想。旺干的剧作善于揭示人们内心深处的矛盾,人物性格栩栩如生,情节紧凑,矛盾冲突尖锐,富有风趣。在这一时期,描绘农牧业生产劳动和塑造农牧业劳动者形象的戏剧占有重要地位,代表作有洛德依当巴和赞达拉的《额尔德尼·道尔基》、策登扎布和巴斯达的《阿尔布吉胡一家》、僧格和洛德依当巴的《走自己的道路》、旺干和僧德的《塔米尔地方来的媳妇》等。《额尔德尼·道尔基》描写额尔德尼·道尔基为乳粉厂研制成功水力发动炼乳机的故事。《阿尔布吉胡一家》显示了战胜自然灾害的国营农牧场工作人员的事迹。描写工业题材和表现工人阶级的戏剧也得到一定的发展,较成功的有旺干和达喜尼玛的《司机陶昭》、奇木德的《汽笛声》及奥云和乌达巴拉的《瓶中之宝》。《司机陶昭》以一个省运输公司为背景,表现了交通战线上的先进与落后之间的斗争,塑造了陶昭和铁木耳两种不同类型的形象。《汽笛声》描写了在先进人物的耐心教育和帮助下,懒汉和受过劳动教养的人随着汽笛的鸣声走向新生活的新现象。《瓶中之宝》是70年代反映新城市建设和工人阶级创造性劳动的优秀剧。随着科学文化事业的发展,这一时期还出现了一批反映文化教育事业蓬勃发展的较好的戏剧。如那木达嘎和洛德依当巴的《一班学生》,刻画了一位有丰富知识,并推行先进教学方法的模范教师巴图策仁的艺术形象。那木达嘎和纳楚克道尔基的《年轻的一代》描写了学校、家庭以及师生间为了共同事业而携手并进的事迹。那木达嘎的《在新住宅里》被认为在当代戏剧的发展中向前迈出了一步。它描写了新人的高大形象,在新住宅里,那顺巴图帮助两个邻居重新认识生活,引导他们走向了光明道路。

## 【孟加拉国戏剧】

(Bengali Theatre) 孟加拉国的传统民间戏剧叫做"贾达拉"。它历史悠久,表演手法可以溯源到古代雅利安人的祭祀仪

式。在莫卧儿王朝时期，它是宫廷艺术。现在，孟加拉国约有 150 个“贾达拉”剧团，常年在乡村巡回演出。“贾达拉”的剧本主要描写封建帝王开创基业、青年男女恋爱婚姻等故事，也有古代梵语作品《往世书》中的神话传说。唱词通俗易懂，富于韵律美。演员凭借舞蹈动作和独唱、对唱叙事抒情。

孟加拉国现代戏剧是以“贾达拉”为基础，从 18 世纪中叶传来的西方戏剧中汲取养分逐步发展形成的，有话剧、歌剧、舞剧、诗剧等戏剧形式。久演不衰的是一些反映社会尖锐矛盾的现实主义剧目，如独幕话剧《墓》，歌颂了为争取孟加拉语国语地位和争取民主权利而奋起斗争的青年学生的崇高精神。吉大港克敌剧团演出的话剧《陵墓上的红毛毯》，塑造了伪善的毛拉玛吉德这个典型形象，展示了套在人民身上的精神枷锁。阿格姆·马查塔帕改编的舞剧《锦绣原野》，揭示殖民主义统治者挑起教派冲突给孟加拉人民带来的深重灾难。

70 年代的孟加拉国剧坛上有两类剧目引人注目。一类是从维护民族独立的需要出发创作上演的历史剧，例如《希拉兹杜拉》；另一类着重表现独立后对社会现实的失望，如达卡大学学生剧团演出的话剧《期待》，认为群众运动的奋斗目标迄今被囚禁在牢笼之中。

孟加拉国著名剧作家有穆尼尔·乔德里、萨姆苏勒·豪克、莎姆斯·乌勒·哈克等。穆尼尔·乔德里以象征手法写的独幕话剧《墓》家喻户晓。他的剧作集有《浴血战场》、《书札》、《无人敢言》等。萨姆苏勒·豪克的剧本《可以听见的脚步声》，台词别具一格，对白、独白均为押韵的方言，节奏明快，色彩浓郁。莎姆斯·乌勒·哈克的剧本《墙》曾获得第三世界国际剧本比赛一等荣誉奖。

孟加拉国从 50、60 年代起分别开始播出广播剧、电视剧。还每年举行一次儿童剧调演和全国戏剧汇演，评选优秀剧目。孟加拉文学院每年颁发戏剧奖，表彰勇于创新、卓有成就的剧作家。

## 【缅甸戏剧】

（Burmese Theatre）源自古代拜神敬佛的活动。雏形形成于 15 世纪阿瓦王朝年间，分阿迎、木偶戏和缅甸剧三种。

**阿迎** 缅语意为悠扬婀雅。开始为坐唱阿迎。后宫中加了舞蹈。初期女角、丑角各一。女角且歌且舞。丑角插科打诨，背名诗、讲韵白，即席助兴，后发展为女角丑角各二，演出一些简单故事。用鼓、竹匣琴、笛子伴奏，后增加了编鼓、编锣、唢呐等。1885 年缅甸王朝覆灭，艺人们散落民间。丑角往往是班主兼编导。第二次世界大战结束后阿迎舞台采用了景片、灯光，服饰华丽；缅乐西乐兼有；女角五、六人，兼饰剧中男女角色，丑角二、三人；剧目系自编的短小喜剧、闹剧，或在简单情节中贯串演出各种舞蹈，或演出某些古典名剧片断。有的团亦唱时代歌曲，跳现代舞。阿迎剧团小巧灵活，到处皆可搭台演出。到 20 世纪 60 年代全缅此类剧团有 60 ~ 70 个。大多在仰光、曼德勒两地。

**木偶戏** 因缅甸古时唯木偶戏可搭高台演出，故又名“高戏”。15 世纪已出现。缅甸木偶是牵线型的，一说从中国南部传入，一说贡榜王朝波道帕耶王时剧务大臣吴多首创。木偶高约 2 英尺，牵线最多的有 60 根。传统有 28 偶像，有动物、神仙及帝王将相等人物。初期仅有一白幕无道具。操纵木偶者和演唱者由 2 人分

担。演出分3部分，首先表演开天辟地和动物舞蹈。其次表演宫中活动、王子公主



木偶戏《王子、公主双人舞》剧照（缅甸）

相爱等。最后演佛本生故事或自编剧目。第二次世界大战爆发前，木偶舞台出现女演员，偶像增多，目前木偶剧日趋衰落。

**缅甸剧** 源头有二：一是平地戏，一是宫廷戏。平地戏源于民间，相传始自阿瓦王朝年间，因在平地上铺席片演出故又名“低戏”。为了敬佛，场地中立一木竿，上缠椰枝、番樱桃枝。在面对观众的场地前面中央立一竹竿，上挂灯火。后侧插设一横杆，上挂刀、鞭、弓、棍之类道具，并挂有头盔或面具。一道具木箱置中央，按剧情发展可代表金銮宝殿、公主寝宫、高僧寺院等等。初期演员男6女2，可演全场，后逐渐增多。角色常用唱、白表明所处场景。

1558年缅甸征服了暹罗的清迈，一些艺术家被带回缅甸宫中，这就是源自泰国的缅甸宫廷剧的开端。其演出方式基本与低戏同。目前缅甸发现的最古剧本是1733年巴德塔亚扎的《红宝石眼神马》。贡榜王朝波道帕耶（1782～1819在位）曾派音乐家与诗人赴泰国、柬埔寨、马来亚考察戏剧，翻译罗摩、伊瑙等故事的剧本，配以创新了的缅甸乐曲、诗白、舞姿在宫中上演，使宫廷剧有了全面发展。到贡榜后期（1859～1885）戏剧普及各地、剧情更具现实意义，剧目变短，便于上演。宫中也开始建剧院、观戏厅等，据说当时宫内演罗摩等剧甚至有200人参加。吴金吴、吴邦雅等剧作家也竞相创作，开创了一个缅甸戏剧的新时期。1885年后西方音乐舞蹈以及舞台技术传入缅甸。首先把平地戏变成剧院舞台演出的是人称“缅甸戏剧大师”的吴波盛。他是个唱作俱佳的男角，首建活动帆布剧院，巡回各地。他用灯光、布景等加强演出效果。在唱腔、舞姿上也进行了创新，并改编了不少佛经故事剧。与其同时齐名的另一表演家是吴盛格东。

20世纪30年代缅甸文坛上兴起了一场改革文风的“实验文学运动”。法国剧作家莫里哀的作品最先被缅甸作家佐基、德钦巴当等人介绍给缅甸人民。莫里哀的风格和创作思想直接影响了缅甸文坛。新写的剧本不再用成段的诗文，而采用生动的对白，这是当今缅甸话剧的开端。40年代由于战争烽火波及缅甸，许多电影演员迫于生计投身戏剧演出，从而扩大了戏剧界的队伍。上演的剧目中不仅有古典宫廷戏，而且有现代歌舞剧、说唱剧和话剧等。由于宣传工作的需要，在40年代后期又开始出现了一个年轻的剧种——广播剧。1948年独立后，戏剧创新者、名演员瑞曼丁貌将古代宫廷剧与现代话剧、说唱剧等融合在一起。1962年后国立剧团成立，并兴修剧院。1970年9月组织了全缅“戏剧与戏剧文学讨论会”。经过多方努力，近年来缅甸戏剧有所提高。

## 【墨西哥戏剧】

（Mexican Drama）在西班牙征服者进入之前，墨西哥的印第安民族就有戏剧表演的雏形：祭祀或节日在神庙或集市前的

舞蹈、歌唱和哑剧。保存下来的最完整的古代印第安民族的剧本是《拉比纳尔的武士》，属于马雅—基切文化。

据记载，最早以本地印第安民族语言演出的圣礼剧是1533年的《最后的裁判》。16世纪末，已经有本地出生的剧作家的作品在固定的剧场上演。保存下来的有F. G. de埃斯拉瓦（1544？～1601？）和J. P. 拉米雷斯（1545～？）的作品。

17～18世纪的墨西哥戏剧，大多为诗人所作，深受西班牙文艺思潮的影响。17世纪最重要的剧作家是胡安·路易斯·德·阿拉尔孔（1581～1639），但后来他的生活和创作活动转移到了西班牙。女诗人胡安娜·伊内斯·德·拉·克鲁斯（1651～1695）则在修道院里写出了她重要的戏剧作品《家庭的责任》。其后的欧塞比奥·贝拉（1688～1737）不仅是剧作家，也是演员。他和兄弟何塞组成剧团，在1713年和1725年建成的两座正式剧场里演出。

1800～1821年间，是墨西哥摆脱西班牙殖民统治、建立独立的新国家的时期。戏剧活动由于政治斗争的激化而停滞。

1833年，在扩建后的首都剧场演出了M. E. de戈罗斯蒂萨（1789～1851）的新古典主义剧本《面包和葱头与你同在》。1841年在同一剧场又演出了费尔南多·卡尔德隆（1809～1845）的取材于欧洲历史的骑士剧《比武》，显示出墨西哥戏剧的浪漫主义倾向。这种倾向在伊格纳西奥·罗德里格斯de加尔万（1816～1842）的剧本《穆涅斯，墨西哥的来访者》中更为明显。

19世纪后半叶是墨西哥戏剧的浪漫主义时代。J. 佩翁·伊·孔特雷拉斯（1843～1907）的大量剧作大多以爱情、品德、荣誉为主题，活跃了墨西哥的舞台，1876年一年就上演了10出，其中最有名的是《国王的女儿》。他的后继者M. 阿库涅（1849～1873）的《往昔》和M. J. 奥松（1858～1906）的《死后》（1883），开始显示出现实性的风俗主义倾向而何塞··罗萨斯·莫雷诺（1838～1883）写出了第一批儿童剧《新年》、《一堂地理课》等。

20世纪初，墨西哥爆发了民主革命。在这期间，滑稽剧和轻歌剧广为流行，后来逐渐为带有明显墨西哥特色的通俗民间戏剧所代替。

1928年，萨尔瓦多·诺沃（1904～　）和哈维尔·比利亚乌鲁蒂亚（1903～1950）创建了墨西哥的第一个实验剧团"乌利塞斯剧院"，旨在"由非职业性的演员来演出新的戏剧作品"，安托尼埃塔·里瓦斯·梅尔卡多为主要女演员。他们翻译上演了许多外国的古典和现代名剧。

其后，胡利奥·布拉乔于1931年组成学生剧团，他专注于导演方法和演技的改革，为此，创办了艺术夜校，培养出一批新的演员。1936年又组成大学剧团，上演墨西哥剧作家的作品。

C. 戈罗斯蒂萨于1932年成立方向剧团，除了外国名剧外，也上演他本人和比利亚乌鲁蒂亚的作品，促进了戏剧民族化的发展。

对戏剧民族化也作出努力的是毛里西奥·马格达莱诺（1906～　）和J. B. 奥罗（1904～　）于1932年成立的今日剧院，力求演出反映墨西哥当代现实的作品，如马里亚诺·阿苏埃拉的名剧《在底层的人们》。

1947年墨西哥政府成立了国立艺术研究院，通过其戏剧部以及从1954年起定期举办的戏剧节，推动了新一代实验戏剧的繁荣。船艏剧团（1942）、墨西哥剧团（1943）、魔灯剧团（1946）、现代艺术剧团（1947）、改革剧团（1948）、学生自治

剧团等，都在戏剧的现代化、民族化、普及化方面发挥了重要作用，其中有一些后来取得经济效益，成为职业剧团。

这个时期的重要剧作家，除了C. 戈罗斯蒂萨和比利亚乌鲁蒂亚外，还有R. 乌西格利（1905～1980）以及年轻一代的E. 卡瓦利多（1925～　）、S. 马加尼亚（1924～　）、L. J. 埃尔南德斯（1928～　）等。

## 【南斯拉夫戏剧】

（Yugoslavian Drama）南斯拉夫是巴尔干半岛上一个多民族的国家，1918年统一。塞尔维亚、克罗地亚和斯洛文尼亚等民族戏剧各自经历着独立发展的道路，呈现出发展不平衡的局面。

南斯拉夫戏剧出现于中世纪。13世纪，塞尔维亚节日期间出现街头演出。14世纪杜布罗夫尼克出现露天演出。15世纪在扎达尔、斯普里特上演由古斯拉夫文学改编的拉丁语神秘剧和奇迹剧。16世纪在意大利文艺复兴的影响下，戏剧创作相当活跃，有短小对歌、田园剧、滑稽剧、情节剧和悲剧，而田园剧和喜剧最为优秀，代表作家是M. 德尔日奇（1505～1567）。



《马洛耶叔叔》剧照

他的田园剧、喜剧均取材于社会现实生活，反映了杜布罗夫尼克全盛时期的社会概貌。他的《马洛耶叔叔》是复兴精神的代表作，一直活跃在南斯拉夫戏剧舞台上。

17世纪，斯洛文尼亚首府卢布尔雅那曾演出拉丁语和德语剧本，并有德、意两国流浪艺人从事演出活动。但由于天主教的影响，出现了宗教神秘剧和宗教说教性剧作。另外还有一些反映爱国主义精神的剧本，主要为诗歌体。I. 贡都利奇（1589～1638）的爱国田园诗剧《杜布拉夫卡》极为优秀。

18世纪的南斯拉夫戏剧艺术起色不大。上半叶为数不多的戏剧演出多半是宗教剧、神秘剧。下半叶，启蒙运动兴起，克罗地亚民族戏剧文学开始萌芽。蒂托·布莱佐瓦茨基（1757～1805）写作了喜剧《圣阿列克斯》（1786）、《男巫》（1804）、《迪奥金涅什》（1823），斯洛文尼亚作家A. T. 林哈尔特（1756～1795）写作了德语悲剧《珍尼小姐的爱情》（1780）。这个时期，还建立了戏剧之友协会，并在卢布尔雅那和萨格勒布分别建立了“特别剧院”和“阿马捷耶夫剧院”，主要以德语演出，直到1789年“特别剧院”才首次上演斯洛文尼亚语剧本《茹潘的米茨卡》。

19世纪上半叶，出现了不少用民族语言创作的优秀剧作家。塞尔维亚的历史剧和社会喜剧成就较大。L. 拉扎雷维奇（1805～1896）开塞尔维亚喜剧的先河，创作了第一部塞文喜剧《友人》（1837）。黑山诗人P. 涅戈什（1813～1851）的诗剧《山地花环》（1849）是塞尔维亚诗坛上有影响的优秀诗篇，在欧洲浪漫主义诗坛上占据显著地位。J. S. 波波维奇（1806～1856）为塞尔维亚现实主义文学的先驱，素有“塞尔维亚莫里哀”之称。他的剧本均从塞尔维亚现实生活提炼素材，他的剧本是19世纪南斯拉夫经常上演的剧

目。季·德麦特尔（1811～1872）对克罗地亚戏剧发展做出了重要贡献。他组建克罗地亚人民剧院，充实民族剧目，重视培养观众审美情趣，撰写戏剧评论，还创作了克罗地亚第一部歌剧脚本《爱与恨》（1846）及其他一系列优秀剧作。

19世纪下半叶塞尔维亚开始翻译莎士比亚、莫里哀的剧本。K. 特里夫科维奇（1843～1875）的浪漫主义诗体悲剧和散文体喜剧大都描写诺维萨德市民生活和爱情，幽默诙谐，曾译成多种文字。塞尔维亚现实主义戏剧创作时期的M. 格里希奇（1847～1908）的喜剧《骗局》（1885）和反映农村封建落后习俗的《两个银币》（1882）以及S. 马塔乌里（1852～1908）的《誓言》（1897）和《豪华》（1904）在戏剧界均享有盛誉。

这个时期克罗地亚戏剧文学以历史正剧、悲剧和讽刺喜剧为主。Q. 扬·尤尔科维奇（1827～1889）的著名文章《论戏剧》（1855）为现实主义戏剧文学奠定了基石。

19世纪上半叶塞尔维亚、克罗地亚、斯洛文尼亚、马其顿和波斯尼亚先后涌现了许多业余戏剧表演团体，于下半叶逐渐建立了正规的职业剧院和戏剧学校。塞尔维亚戏剧活动家约·伍伊奇（1772～1842）积极翻译和改编剧本，大力推动戏剧演出。经他热心倡导，塞尔维亚各地成立了不少业余戏剧演出团体，如“流动业余剧社”（1840～1842）和“诺维萨德剧社”。后者对戏剧舞台艺术起了很大的推动作用。伍伊奇还在1833～1836年间在克拉古耶瓦茨创建了正规剧院“塞尔维亚公国剧院”，因而被誉为“塞尔维亚戏剧之父”。约·焦尔捷维奇（1826～1900）于1831年在诺维萨德创建了塞尔维亚人民剧院，1868年在贝尔格莱德创建了南斯拉夫人民剧院。1870年贝尔格莱德南斯拉夫人民剧院创办了第一所戏剧学校。1861年克罗地亚由德麦特尔和剧作家、导演约·弗罗伊登莱赫（1827～1881）发起，创建了克罗地亚王国人民剧院。

20世纪上半叶，各民族戏剧文学不同程度地受到现代主义和自然主义思潮的影响。克罗地亚杰出的剧作家伊·沃伊诺维奇（1857～1929）是克罗地亚现代派的先驱。他的著名剧本《杜布罗夫尼克三部曲》使其名扬全国。M. 别戈维奇（1876～1948）是克罗地亚现代派的重要代表作家，其剧本《瓦列斯卡女士》（1905）、《温顺的人》（1924）和《门口的冒险家》（1924）等均译成意、德、英、法、俄等多种文字。他的剧本《没有第三个》曾在巴黎、布达佩斯、柏林和魏玛上演。斯洛文尼亚作家爱·克里斯坦的剧本《柳比斯拉瓦》（1906）、《卡塔·弗兰科维奇》（1909）和洛·科拉伊格尔（1877～1959）的《我们的血》（1912）均有自然主义色彩。这个时期无产阶级新型戏剧的诞生和20～30年代大量批判现实主义社会剧的出现，标志着南斯拉夫剧坛出现了具有划时代意义的变化。斯洛文尼亚剧作家I. 参卡尔的剧本代表作《贝塔伊诺瓦的太上皇》为无产阶级戏剧奠定了基础。斯洛文尼亚剧作家B. 克雷夫特（1905～　）的《伟大的起义》（1937）、约·克拉尼茨（1904～1966）的《恰姆帕校长》（1935）和斯·格鲁姆（1901～1949）的《果格镇事件》（1931），都是30年代的优秀剧作。克罗地亚剧作家M. 克尔莱扎的著名话剧三部曲《格列姆巴伊老爷们》、《垂死挣扎》和《丽达》，对资产阶级展开了猛烈的批判。《格列姆巴伊老爷们》一剧最为著名，被推崇为两次世界大战之间南斯拉夫戏剧的顶峰。塞尔维亚“笑的大师”B.

努希奇继《议员》、《可疑的人》等剧本之后，30年代又创作了《大臣夫人》和代表作《亡人》等一系列讽刺喜剧。努希奇的剧本是南斯拉夫戏剧舞台上久演不衰的剧目。30年代马其顿剧作家V. 伊辽斯基（1902～ ）的《逃亡的女人》（1928）、A. 潘诺夫（1906～1968）的《临时工》（1937）等对马其顿戏剧创作的发展做出了重要的贡献。

波斯尼亚于1919年在萨拉热窝成立人民剧院，努希奇曾在1925～1929年间任院长。

民族解放战争时期，1941年南斯拉夫人民解放游击队建立了剧团或文化小队，演出短小精悍的独幕喜剧、滑稽戏，揭露、控诉法西斯侵略者的野蛮罪行。游击队戏剧的主要作家有M. 鲍尔、M. 考洛普契奇、P. 菲利鲍维奇、M. 鲍日奇等。其中鲍尔的《衣服褴褛的人们》是全南斯拉夫家喻户晓的作品。

解放后，社会主义现实主义文艺理论对南斯拉夫戏剧界影响很大，但许多剧作存在着公式化、概念化的倾向。这一时期比较著名的剧作家有S. 库莱诺维奇、S. 巴依奇等。剧作家D. 道布雷强占有特殊地位，他的《共同的住宅》是一部努希奇式的现实主义杰作。

在1952年10月南斯拉夫第三次作家代表大会上，M. 克尔莱扎等人批评了社会主义现实主义。此时，一批青年剧作家进行了荒诞派戏剧创作尝试，影响愈来愈大，其中莱鲍维奇和奥布莱诺维奇合著的《天上的队伍》标志着南斯拉夫当代戏剧的发展发生了一个根本性的转折。

1957～1965年，全国各地建立了一批专业剧院，其中主要有克罗地亚共和国的克罗地亚人民剧院、马其顿共和国的土耳其剧院（用土耳其语演出）、斯洛文尼亚共和国的斯洛文尼亚人民剧院、首都贝尔格莱德的212剧院、贝尔格莱德的南斯拉夫人民剧院等。这一时期，一大批作家标新立异，用唯智论、沉思体等方法进行创作。人物形象被一些概念、判断和幻想所代替。这类作家被称为“新精神派”或“新风派”。主要有M. 久勒久维奇、克尔莱扎、鲍尔、T. 阿尔索夫斯基萨里查等。在这一阶段约万·赫里斯蒂奇是“神话派”戏剧的代表，他最著名的剧作是根据古希腊神话中关于俄狄浦斯的故事写的《洁净的手》。这出戏为现代派戏剧的发展开拓了哲学领域，使战后的南斯拉夫戏剧离开了传统的现实主义道路。

1966年以后，南斯拉夫戏剧出现了新、多、奇、杂的多元化局面，剧本创作空前活跃。在名目繁多的汇演中，诺维萨德“斯戴里亚戏剧中心”每年4月中旬组织的戏剧汇演，演化成为全国性的戏剧节。到1985年已举行了30次汇演。联合国教科文组织管辖下的世界剧协，在这里也设立了分会，经常在这里举行戏剧理论讨论会。

在这一阶段里，新作家不断涌现，其中最有成就的是塞尔维亚剧作家A. 波波维奇。另外，还有D. 科瓦契维奇和R. 普特尼克、L. 西茂维奇等人。女作家M. 诺乌科维奇和D. 莱丝科瓦尔是“新浪潮派”的代表人物。在克罗地亚当代剧作家中比较有名的有F. 哈吉奇、I. 布莱桑，后者的《哈姆雷特在下默尔都舍村的演出》曾轰动全南戏坛，1972年在诺维萨德戏剧节上获头等奖。在斯洛文尼亚有安得列·辛格、P. 科萨克、R. 赛里贡等。

## 【挪威戏剧】

（Norwegian Drama）挪威的早期戏剧

不发达，而且很难和丹麦戏剧截然分开，因从1380年起，挪威实际上已沦为丹麦的附属国。据记载，挪威教会于1562年在教堂里上演过一部名叫《亚当的堕落》的戏剧。挪威最早的一位重要戏剧家是L.霍尔堡（1684～1754）。他是挪威文艺复兴时期最杰出的文学家和历史学家，生于卑尔根，早年就读于丹麦哥本哈根大学，后成为丹麦文化名人。霍尔堡对阿里斯托芬、普劳图斯、泰伦提乌斯、莫里哀、意大利的即兴喜剧很有研究。1721年，他出任哥本哈根丹麦剧院的导演，直到1728年剧院关闭为止。他的大部分戏剧是在这一时期写成的，共有30多部，其中许多讽刺喜剧在当时北欧以及德国、法国和荷兰都很流行。因此，霍尔堡被誉为挪威的莫里哀。H. 韦格朗（1808～1845）被认为是挪威自霍尔堡以后的一个天才。他写下许多论战性作品，其民族主义思想对挪威戏剧有强烈影响。他的剧本有《辛克莱之死》（1828）、《卡姆贝尔一家》以及一些具有讽刺意义的闹剧。

19世纪后半期，挪威戏剧得到重大发展。它的代表作家是易卜，生和B. 比昂松。他们都是在民族浪漫主义运动的影响下开始戏剧创作的。在他们从事戏剧工作以前，丹麦在挪威戏剧界还占有统治地位，挪威没有自己的剧院和演员。1851年，小提琴家欧勒·布尔在卑尔根修建了第一所挪威剧院，并聘请易卜生担任剧院编导。易卜生是真正的挪威民族戏剧的创始人，1851～1857年，他在卑尔根挪威剧院期间，研究戏剧艺术、选择上演剧目、训练挪威演员，并根据挪威的神话和历史写了一系列民族浪漫主义戏剧。1857年，易卜生从卑尔根到挪威首都克里斯蒂安尼亚的挪威剧院，担任导演工作。他不仅为挪威戏剧写下了最光辉的一页，同时给整个欧洲戏剧艺术作出了划时代的贡献。

比昂松（1832～1910）是19世纪下半期至20世纪初仅次于易卜生的挪威戏剧家。他于易卜生离职以后担任卑尔根剧院的导演工作，后来又在克里斯蒂安尼亚剧院任导演，并创作剧本，为发展挪威的戏剧事业作出了不可磨灭的贡献。易卜生和比昂松的戏剧创作完全改变了挪威戏剧的落后面貌，而且使它走在欧洲各国戏剧艺术的最前列。19世纪末到20世纪初，挪威戏剧界曾出现一批推崇易卜生的剧作家，但是他们的创作成就不大。值得注意的有剧作家兼导演G. 海贝格。他是易卜生和H. 克罗格（1889～1962）之间的一个承前启后的戏剧家。1920年诺贝尔文学奖的获得者K. 汉姆生（1859～1952）也是一个比较重要的剧作家，但他的主要创作成就是在小说方面。克罗格以社会问题剧闻名于世，他与易卜生不同的是更加强调人物心理的描绘，这又比较接近海贝格。

第一次世界大战后的20年间，易卜生的现实主义传统在挪威戏剧界一直受到普遍重视　后来，不少剧作家力图突破这个传统，创造新型戏剧，从而把挪威戏剧推向前进。1937年，著名的实验剧作家N. 格里格（1902～1943）写出一部史诗戏剧《失败》，有的评论家认为该剧对布莱希特产生过直接影响。

第二次世界大战结束后，反映战时生活的剧本有诗人T. 韦萨斯（1897～1970）的《最后通牒》、《晨风》（1947），T. 埃加舍特尔（1886～1968）的《漫长的蜜月》（1949），H. 海贝格（1904～　）的《追悼会》（1946）等。描绘农村生活的戏剧有女诗人A 瓦娅（1889～1965）的《第二十天》（1947）和《僧钟》（1950）。T. 埃加舍特尔的《圣克利斯托夫》

(1948) 是一部现实主义戏剧，但也有表现主义的特征。更多地接受表现主义影响的剧本有 T. 韦萨斯的《洁白的地方》(1946) 和 J. 伯尔根的《冒险》(1949)。这些作品对于资本主义社会生活作了无情的揭露，同时也反映了作者们的消极情绪。荒诞戏剧不大受挪威观众和剧作家的欢迎，但伯尔根的《解放那一天》(1963) 却是一部荒诞戏剧。在 1938 年，他就写过一部类似贝克特《等待戈多》的剧本《我们等待的时候》。

从 50 ~ 60 年代的最初几年，挪威戏剧没有重大发展。1965 年，J. 比耶恩波 (1920 ~ 1977) 将他的一部小说改编成音乐剧《祝贺生日》(1965)，挪威戏剧又有了起色。继之，他又写了《爱鸟者》(1966)。评论家们认为，他深受布莱希特的影响，但没有达到布莱希特的思想高度。此外，F・卡尔林格 (1925 ~ ) 的《笼子》(1966) 以象征主义的表现手法，揭示了分清事物界限的重要性。G. 约翰内森 (1931 ~ ) 的讽刺喜剧《卡桑德拉》(1967) 也是比较著名的，主人公卡桑德拉竟成了审判上帝和撒旦之间讼事的法官。在青年剧作家当中，爱德华・霍姆 (1949 ~ ) 比较引人注目，剧作有《住在峡湾边的妇女们》(1973) 和《格伦传来的音乐》(1978) 等。

19 世纪末挪威的剧院和演出事业也得到不断发展。1899 年，首都奥斯陆的国家剧院建成，由比昂松的儿子比昂・比昂松 (1859 ~ 1924) 领导，在戏剧演出方面作出了显著成绩。到了 20 世纪，挪威的剧院逐渐增多，演出水平也在不断提高。1948 年，挪威成立了一个旅行剧团，它在传播挪威的戏剧文化方面发挥了不可忽视的作用。在首都奥斯陆，除了挪威国家剧院以外，著名的剧院还有挪威剧院和人民剧院。为了更好地培养戏剧艺术人才，挪威还于 1953 年建立了一所国立戏剧学校，开设有一套比较完整的戏剧专业课程。这些措施对于发展挪威的戏剧事业都具有重要意义。

半个多世纪以来，挪威的戏剧演出事业一直是在向前发展的。在演出剧目中，易卜生的作品始终占有突出的地位。在一批导演当中 G. 克利斯滕森和 G. 贡德尔森都享有较高的声誉。L. 易卜生、E. 海贝格、O. 伊塞尼和森德尔兰等人都是比较优秀的演员。他们都为挪威戏剧演出事业作出了各自的贡献。

## 【葡萄牙戏剧】

(Portuguese Drama) 葡萄牙在 13 ~ 14 世纪的许多歌谣里，有一些对唱形式的作品，可以认为是葡萄牙戏剧的萌芽。在民间，则流行着两种表演的形式：一种为"模模"，即模仿某种人在某种场合下活动的哑剧；另一种为"恩特雷梅斯"，即滑稽短剧，以讽刺逗笑的对话嘲弄某种人物或某个事件。

16 世纪是葡萄牙海外扩张的时代，同时也是意大利文艺复兴发生深刻影响的时代。葡萄牙的民族文化吸收了意大利的新文化而发生了内容和形式的变化。1502 年，G. 维森特 (1465 ~ 1536) 的第一部剧本《牧人的独白》由他自己扮演在宫廷演出。他的戏剧形式主要是圣礼剧，戏剧语言主要是抒情诗和民间俗语，均来自葡萄牙的传统。然而他的戏剧所表现的对待生活的积极态度，他的尖锐讽刺，他对社会变革的渴望，却充满着文艺复兴的精神。

从意大利多年旅居归来的 F. 萨・德・米兰达 (1481 ~ 1558) 带回了对希腊、

罗马古典文学的崇拜。他以两部喜剧《陌生人》(1526?)、《维利亚班多人》(1528?)及一部悲剧《克莱奥帕特拉》而掀起了古典主义戏剧的潮流。然而只有到了他的追随者A. 费雷拉(1528～1580)的笔下，才摆脱模仿的格局，出现了真正葡萄牙民族戏剧的古典主义名作《伊内斯·德·卡斯特罗的悲剧》(1598)。他的同时代人若热·费雷拉·德·瓦斯贡塞洛斯(?～1585)的喜剧《欧弗罗西娜》(1537)则近乎对话体的小说，然而却充满着民俗文学的浓厚生活气息。

17世纪，新古典主义在其他各种文学类型中充分流行的时候，戏剧几乎完全沉寂无声。直到18世纪初，A. J. da 西尔瓦(1705～1739)的通俗戏剧出现，戏剧才有了复苏的迹象。西尔瓦的剧本多取材于神话传说，动作迅速，对话滑稽，但格调不高。他受到宗教裁判所的迫害而被烧死。其后，又有写牧歌剧的多明戈斯·多斯·雷伊斯·基塔(1728～1780)以及力图按照新古典主义的规范复兴戏剧的马努埃尔·德·费盖雷多(1725～1801)出现。

19世纪是葡萄牙文学的浪漫主义时期。J. B. de A. 加雷特(1799～1854)是葡萄牙剧坛上举足轻重的人物，他不仅以行政官员的地位推动了葡萄牙戏剧事业的复兴，并且写出了具有典范意义的浪漫主义剧本如《路易斯·德·索萨教士》(1843)。在他的主持下，里斯本的国家剧场于1846年建成开幕，戏剧艺术学校也正式成立。在全国其他主要城市，也建立起剧场和剧团。J. da S. 门德斯·莱亚尔(1818～1886)、库斯塔·卡斯卡伊斯(1815～1898)。J. de 安德拉德·库尔伏(1824～1890)、埃尔内斯托·贝斯特尔(1829～1880)都是当时受欢迎的剧作家。

19世纪末，现实主义文学在葡萄牙兴起，但是并没有给戏剧很大影响。正相反，戏剧却呈现出多样化的兴旺趋势，出现了安托尼奥·埃内斯(1848～1901)、费尔南多·卡尔德拉(1841～1894)、萨尔瓦多·马尔克斯(1844～1907)、若安·达·卡马拉(1852～1912)、马尔塞利诺·德·梅斯基塔(1856～1919)、阿尔贝托·布拉加(1851～1910)、洛佩斯·德·孟东萨(1856～1931)等一批剧作家。他们的作品都缺乏独创性和民族性，但由于出现许多有才能的演员，才使他们在戏剧技巧和结构方面达到比较完美的程度。

20世纪以来，又有新一代的剧作家产生，他们有的属于新浪漫主义潮流，有的模仿欧洲其他国家的先锋派戏剧，如：坎波斯·蒙特罗、V. de 门东萨·阿尔维斯(1883～1963)、维托里亚诺·布拉加、A. 科尔特斯(1880～1946)、朱利奥·丹塔斯等都是活跃于20～30年代的剧作家。著名演员有：埃杜亚尔多·布拉松、卢西利亚·西蒙斯、安吉拉·平托、阿德列娜·阿布朗契斯等。里斯本仍然是戏剧活动的中心。30年代以后，葡萄牙政治局势发生变化，文化活动受到镇压，戏剧处于停滞状态。70年代，民主政治恢复，戏剧出现了实验派和先锋派的浪潮。其中最活跃的是埃尔德尔·科斯塔主持的茅屋剧团。他们提出面向群众的口号，采用集体编导的方式，在巴西剧作家博亚尔的帮助下，演出了根据G. 维森特的原作改编的《男孩子还是女孩子?》、历史剧《费尔南，你撒谎吗?》等剧本，并参加80年代的各种国际戏剧节。

## 【日本戏剧】

(Japanese Theatre)日本戏剧分为传统

的古典剧与明治维新后受西方戏剧影响产生的近代剧两大类。古典剧中又有“能”、“狂言”、“木偶净瑠璃”、“歌舞伎”等剧种。

**古典剧** 能 日本最早的剧种“能”出现于南北朝时期（1336～1392）。早在10世纪前后，日本从中国输入“散乐”，促进了日本杂艺的发展。12世纪末，每当宫廷祝典或各大寺院举行法会，总要举行演艺大会，在此基础上产生了带有一定情节的歌舞剧“猿乐能”，后简称为“能”。在民间，农民庆丰收时也举行艺能表演，称为“田乐能”。14世纪初，出现了许多演“能”的剧团。在京都一带出现了“大和四座”（“座”即剧团），其中“结崎座”势力最大。

“能”的成熟离不开当时“结崎座”的杰出艺人观阿弥、世阿弥父子的功绩。他们父子得到当时幕府的最高统治者足利义满的赏识，受到了保护，使这个剧种完善起来。世阿弥不但演技超群，而且是“能”的脚本（谣曲）作者和戏剧理论家。他传世的著作总称《世阿弥十六部集》，被认为是日本最值得珍视的美学著作。

“能”由3种要素组成，即脚本（包括歌词和念白）、“型”（舞蹈程式）和“囃”（乐器伴奏）。谣曲中的歌词，吸收了大量的和歌与汉诗中的名句。谣曲现存的底本有1700余种，今天仍在上演的有240余种。“能”的作者，大都是演“能”的艺人。观阿弥写有《自然居士》、《小野小町》等剧目；世阿弥写有《高砂》、《实盛》等上百种剧目。观世十郎元雅（世阿弥的长子）写有《隅田川》；观世小次郎信光写有《游行柳》、《安宅》；金春禅竹写有《小督》、《竹生岛》等著名剧目。日本的古典“艺能”实行世代相传的“宗家制度”，他们保持各自流派的艺风。“能”的流派是17世纪以后形成的，共有观世流、宝生流、金春流、金刚流、喜多流5个流派。

狂言 与“能”同时出现的“狂言”，兴起于民间，本是一种即兴的、简短的笑剧。到15世纪中叶，“狂言”的剧目臻于定型，分成3个流派：大藏流、鹭流和泉流。从世阿弥时期起，“狂言”插在“能”每次演出的几个剧目中间演出。到17世纪以后，“能”被定为德川幕府举行庆典时演出的指定剧种，“狂言”附随“能”受到保护。狂言是一种短小的反映现实的笑剧，以滑稽诙谐取胜，现存剧目约有300出，其中最能表现“狂言”特色的是描写地主与奴仆矛盾的剧目。这类剧目大多写聪明伶俐的奴仆捉弄主人的故事。其



歌舞伎《鸣神》剧照

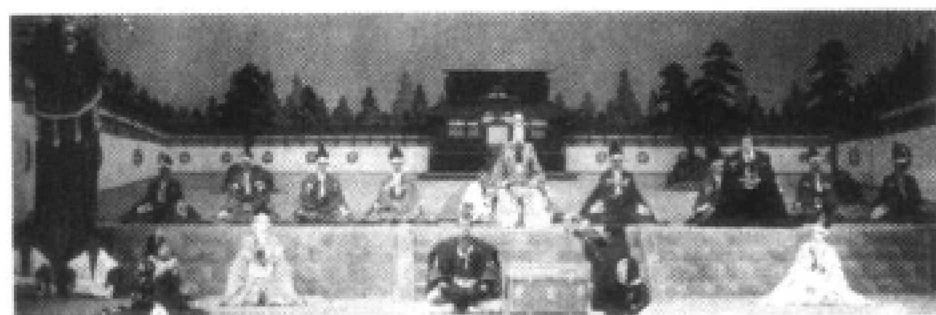
他如鬼神与人的矛盾、僧侣与施主的矛盾、丈夫与妻子的矛盾等等，也都极尽嘲笑、揶揄或讽刺之妙，反映了时代的民主精神。“狂言”的代表剧目有《二个大名》、《武恶》、《附子》、《忘了布施》、《爱哭的尼姑》、《雷公》、《争水的女婿》、《镰刀剖腹》等等。

歌舞伎　“歌舞伎”源自16世纪末至17世纪初。当时出云地方一个名叫阿国的巫女来到京都表演一种狂舞，配以当时的民谣“小歌”，以后由年轻女子表演，称为“女歌舞伎”。后流行于妓女当中，被统治者明令禁止，于是改由男扮女装表演，称为“若众青年歌舞伎”。17世纪中期又一度被禁。后经改进，艺人将这种歌舞与科白结合起来，发展成为一种多场次的大型古典剧，成为德川时期最主要的剧种。17世纪中叶，江户首先出现了中村座、市村座、森田座等剧团。歌舞伎实行宗家制度，历代名优都是家系相承，主要有市川家、中村家、尾上家等等。

元禄年间（1688～1703）京都出现了歌舞伎名优阪田藤十郎（1647～1709），以擅演男女情事、演技逼真而名噪一时。他与近松门左卫门（1653～1724）合作，演出了近松创作的许多殉情剧，如《名妓夕雾七年祭》、《倾城佛之原》等，反映了当时社会的浮华世态。同一时期江户出现了歌舞伎名优第一代市川团十郎（1660～1704），他擅长武打戏，成为江户歌舞伎



日本戏剧面具



假名手本《忠臣藏》（日本）

的特色之一。他的后继者代代擅长演武戏，至今已传了11代。明治维新后，歌舞伎仍保持着兴盛势头，自19世纪末至20世纪初出现了3个名演员：市川团十郎（第九代）、尾上菊五郎（第五代）、市川左团次。他们对恢复歌舞伎的活力起了很大作用。

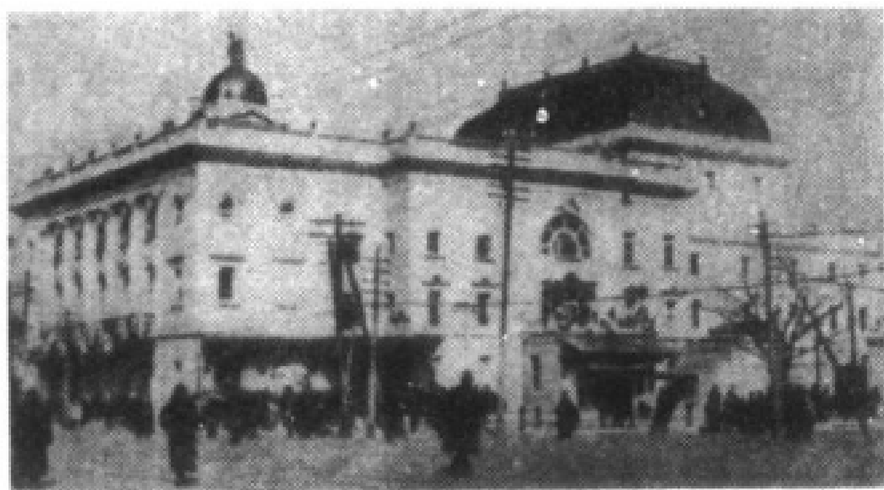
木偶净瑠璃　在“元禄时期”前后，大阪与京都一带的木偶净瑠璃剧（“净瑠璃”原指曲调，后来又指它的脚本，也可做剧种的名称）在唱腔方面及操纵木偶的技巧方面都出现了长足的进步。大阪的木偶剧演唱名艺人井上播磨掾（1633～1685）为木偶净瑠璃剧的开山之祖，继之在京都出现了名演唱家宇治加贺掾（1635～1711），随后又在大阪出现了竹本义大夫，亦称竹本筑后掾（1651～1714），使净瑠璃在唱腔上大为创新。又因竹本义大夫和近松门左卫门的合作，促成了净瑠璃戏剧艺术的提高，使之成为表现复杂情节、细致刻画人物性格的成熟的戏剧。竹本请近松做剧团的专属脚本作者，他创作的社会剧对以后古典剧的发展影响深远。

此外，作者尚有纪海音（1663～1742）、文耕堂（生卒年不明）、并木宗辅（1695～1751）、竹田出云（1691～1756）、近松半二（1752～1783）、平贺源内（1728～1779）等人。其中竹田出云写的武家历史剧《义经千株樱》、《假名手本忠臣藏》等，后被移植成歌舞伎节目，直到20世纪仍在上演。这些都是带有许多虚构成分的历史剧，反映出武士阶级的封建思

想意识。

18世纪上半期，以京都大阪一带为发祥地的木偶净瑠璃十分兴旺，压倒了歌舞伎，但到了18世纪下半期，这种形势逐渐反转过来。由于歌舞伎汲取了木偶净瑠璃的表演、音曲、脚本各方面的长处，不断丰富自身，加之京都、大阪一带的歌舞伎艺人和剧作者大量转移到武家政权的首府江户，使得江户的歌舞伎中又出现了一些名艺人，如中村富十郎、濑川菊之丞等，从而更促进了歌舞伎的成熟。19世纪后半期，木偶净瑠璃日渐衰微，只在京都有一个文乐座剧团，作为古典剧种的继承者，被保存下来。

**近代剧** 在明治维新初期，有人将古典的歌舞伎加以改良，从而出现了"新派剧"。但演技幼稚，上演剧目是流行小说改编的。不满于这种状态的人，决心将西方的著名话剧搬上舞台。1906年莎士比亚的研究家及译者坪内逍遥（1859～1935）和早稻田大学的学生们组成了文艺协会，并设立了演剧学校，于1911年举行毕业公演，上演了莎士比亚的《哈姆雷特》，称为新剧（即话剧）。次年又在帝国剧场上演了易卜生的《玩偶之家》。这次演出，扮演娜拉的松井须磨子，一跃成为有名的新剧女演员。文艺协会举行了10多次莎士比亚剧作实验性的演出，对培养新剧女演员起了相当大的作用。1909年，剧作家及戏剧研究家小山内薰（1881～1928），自欧洲回国后，与歌舞伎艺人、第二代市川左团次合作，组成了实验性的剧团自由剧场。这两个组织，竞相上演了许多西方名剧，对日本新剧的兴起，起到了启蒙作用。特别是自由剧场所上演的各种西方名剧对促进日本作家进行戏剧创作起了一定作用。1913年前后一度形成了新剧的热潮。当时出现了10多个剧团，但只有由



开办于明治四十四年三月的帝国剧院，是培养歌剧歌手的地方。

岛村抱月、松井须磨子组成的已经职业化了的艺术座坚持下来。

第一次世界大战期间，在先驱性的新剧运动的促进下，"白桦派"与"新思潮"的小说作家们，也开始创作戏剧作品。如白桦派的武者小路实笃（1885～1976）写了《他的妹妹》、《一个青年的梦》，反映了作者反战的立场。属于新思潮派具有人道主义色彩的作家山本有三（1887～1974）写了《津村教授》、《杀婴》、《生命之冠》等。新思潮的作家久米正雄写了《牛奶店的两兄弟》。菊池宽（1888～1948）发表了《屋上的狂人》、《藤十郎之恋》、《超越复仇》、《义民甚民卫》等剧作。独幕剧《父归》（1917）对日本封建家长制进行了批判，在作剧技巧方面也有独到之处，经市川猿之助搬上舞台后赢得观众，20年代被介绍到中国。本时期还出现了一些剧作家，如中村吉藏（1877～1941）、秋田雨雀等。后者后来成为无产阶级演剧的元老。20年代，岸田国士提倡"纯粹戏剧"，比较重视戏剧语言的文学性，写有《牛山旅馆》、《纸气球》等剧。小说家兼剧作家久保田万太郎写有《大寺学校》等剧本。

在演出方面，从第一次世界大战时期开始，由职业演员重新掀起了新剧运动，出现了森田守弥主持的文艺座，市川猿之助主持的春秋座和"新派"俳优的花柳章

太郎主持的新剧座。他们主要是上演日本剧作家的作品，因此武者小路实笃、菊池宽等人的作品得以搬上舞台。



冈本绮堂创作的《番町皿屋敷》中的青山播磨（二世左团次饰）与阿菊（二世市川松茑饰）

1923年，发生了关东大地震，东京的商业性大剧场全部被毁。在国外考察戏剧的小山内薰回国，并由他的弟子、导演土方与志（1898～1959）出资兴建了“筑地小剧场”，新剧界从此有了自己的剧团与剧场。筑地小剧场提倡非商业化的实验戏剧。这个剧团最初的2年间，由小山内薰、土方与志两人担任导演，主要上演翻译剧。在上演契诃夫、高尔基、果戈理、莎士比亚等人的戏剧的同时，也介绍了表现主义、结构主义等西方现代派的戏剧。日本作家创作的戏剧则上演了武者小路实笃的《爱愁》、久保田万太郎的《大寺学校》等少数作品。1928年小山内薰逝世，剧团因内部分歧，分裂为“新筑地剧团”和“剧团筑地小剧场”。筑地小剧场历史不长，但培养了很多人才，在日本新剧历史上具有很重要的地位。

当“筑地小剧场”为提高戏剧艺术不断进行努力的时候，新剧界出现了两个新的动向，其一是歌舞伎演员河原崎长十郎、市川团次郎与戏剧家池谷信三郎、村山知义合作，组成了艺术主义的剧团“心座”。另一个则是“无产阶级演剧运动”。

日本无产阶级演剧运动始于1926年发生的共同印刷公司工人大罢工时，由秋田雨雀主持的先驱座一些成员，为了支援罢工斗争，组成了“皮包剧场”。同年，由这些人与筑地小剧场中具有社会主义倾向的成员小野宫吉、千田是也等人及心座中村山知义等人，共同组织了前卫座。筑地小剧场分裂为2个组织后，都很快转向左翼。1929年组成了日本无产阶级剧场同盟（略称“普罗特”）。1926～1934年，“普罗特”配合当时革命运动，向广大工农阶级及都市的劳动阶层进行革命的启蒙教化活动，同时，在全国十几个地区组织了“自立剧团”，并组织了数百个戏剧研究社团或观众社团。1930年“普罗特”参加了国际工人演剧同盟。

在这一期间，出现了许多革命剧作家，其中有久坂荣二郎（1898～1976）、久保荣（1901～1958）、藤森成吉（1892～　）、村山知义等。主要作品有村山知义的《暴力团记》、《志村夏江》，三好十郎（1902～1958）的《满身伤痕的阿秋》，藤森成吉的《茂左卫门磔刑》，久保荣的《五稜城的血书》等。导演方面则有村山知义、佐野碛（1905～1966）、杉本良吉（1907～1939）、八田元夫（1903～1976）、千田是也（1904～　）、土方与志等人，他们也是左翼演剧运动的骨干力量。这期间培养的著名女演员有山本安英（1905～　）、杉村春子等。

1934年，无产阶级文艺运动遭到镇压，“普罗特”被当局解散。戏剧界在当局允许上演的情况下，由新协剧团、新筑地剧团作为左翼戏剧的支柱，尽量上演一些具有进步倾向的戏剧，如久保荣创作的《火山灰地》，久坂荣二郎创作的《断层》、《北东之风》。

另一方面，剧作家岸田国士于1932

年与演员友田恭助、田村秋子夫妻主持的筑地座协作，上演了剧作家小山祐士（1906～ ）、森本薰（1912～1946）、田中千禾夫（1905～ ）等人的一些作品。真船丰（1902～ ）于1934年发表了《鼬》，由久保田万太郎主持的创作座上演，博得了好评。

第二次世界大战后，新剧又重新活跃起来。文学座、俳优座、民艺剧团、新协剧团、东京艺术剧场是战后初期主要的剧团。随着日本经济的发展，新剧已成为经常在大剧场上演、为广大观众所接受的重要剧种。

在剧本创作方面，知名剧作家的新作有：村山知义的《死海》、久保荣的《苹果园》、久坂荣二郎的《岩头之女》、真船丰的《中桥公馆》、岸田国士的《速水女塾》、饭泽匡（1909～ ）的《崑㟧山的人们》、田中千禾夫的《云尽头》、《千岛》等。森本薰在日本战败前夕创作的《女人的一生》，在战后初期由杉村春子扮演女主人公，赢得好评。1960年这个剧由日本新剧界带到中国公演，1982年译成中文，搬上中国舞台。木下顺二（1914～ ）是战后出现的重要剧作家之一，1947年，他发表了历史剧《风浪》，以后写了许多反映战后社会面貌、具有重大意义的现实主义戏剧，后又发表了《夕鹤》（1949）、《彦士的故事》、《红色的战袍》等民间故事剧。

50～60年代较有影响的戏剧作品有秋元松代的《礼服》、堀田清美的《岛》（1957）、宫本研的《明治之柩》（1962）、安部公房的《这里有幽灵》（1958）和《你也有罪》（1965）、水上勉的《饥饿海峡》、河原崎长十郎和依田义贤根据井上靖的小说改编的以历史上中日友好为题材的《天平之甍》及他们共同创作的话剧《望乡诗》等。

60年代以后，荒诞派戏剧影响到日本。接着就是小剧场运动的崛起。1986年8月，由俳优座研究所的毕业生佐藤信等，以田中千禾夫、杉山城等为顾问，建立了自由剧场，上演了皮兰德娄的《亨利四世》，奥尼尔的《琼斯皇帝》等剧目。1967年11月，早稻田小剧场成立后，上演了别役实的《卖火柴的少女》（铃木忠志导演）。随后又有寺山修司的"街头戏剧"、唐十唐的"状况剧场"相继出现。70年代初期，日本的小剧场运动达到高峰。与此相适应，出现了唐十郎、别役实、清水邦夫等一批新的剧作家。其中影响较大的是日本"不条理戏剧"的作家别役实（1937～ ）。他和清水邦夫一直是日本最多产的作家。老一代的表演艺术家杉村春子、山本安英、泷泽修等仍活跃于日本舞台。此外，在1985年，即第二次世界大战结束40周年之际，在日本全国范围内，举行了反对战争和反对核武器的戏剧集会，上演了波兰剧作家克鲁奇科夫斯基的《罗森堡夫妇》等一系列反战题材的优秀剧目。

## 【瑞典戏剧】

（Swedish Drama）瑞典戏剧始于中世纪的宗教剧，内容取材于《圣经》故事和神话，既没有剧场，也没有布景，在教堂演出。16世纪20年代以后，随着新教的传播，瑞典产生了取材于《圣经》的"学校戏剧"。宗教改革家O. 佩特里（1493～1552）的《杜毕叶喜剧》（1550）是保存至今的瑞典最早的"学校戏剧"。1600年后，瑞典出现了世俗戏剧和历史剧。第一部世俗剧是M. O. 阿斯特罗菲鲁斯（？～1647）于1609年创作的滑稽剧《提斯

倍》。历史学家J. 梅塞尼耶斯（约1579～1636）创作的历史剧中最有名的两部剧作是《迪萨》（1611）和《西格尼尔》（1612）。

1649年，克里斯蒂娜（1625～1689）皇后在斯德哥尔摩皇宫内修建了第一座舞台。1667年在斯德哥尔摩狮子山修建了第一座剧院。17世纪60年代，乌普萨拉大学的学生建立了瑞典第一个剧团，演出了U. 耶尔纳（1641～1724）的剧作《露丝蒙达》（1665），这是瑞典第一部有故事情节的悲剧。1682年，乌普萨拉成立了第二个学生剧团，1686～1691年间在斯德哥尔摩狮子山剧院演出，剧本都是剧团成员自己编写的，这一创举使瑞典戏剧进入了一个新的时期。这个剧团在同德国剧团竞争中因失败而宣告解散。此后半个世纪中，外国剧团一直占领着瑞典舞台。1737年，几个青年贵族组成瑞典皇家剧团，演出瑞典戏剧史上第一部喜剧卡尔·吉伦堡



《到大马士革去》剧照

（1679～1746）的《服饰讲究的瑞典人》。由于皇后露维莎·乌尔莉卡（1720～1782）极力推崇法国戏剧，召来法国演员，瑞典皇家剧团被排挤赶出剧院。

18世纪下半叶是瑞典戏剧史上的重要时期。国王古斯塔夫三世（1746～1792）恢复了瑞典本国剧团，大力赞助演出，他亲自编写剧本，并提倡用瑞典语演出，从此瑞典戏剧逐渐摆脱法国影响，为现代瑞典戏剧奠定了基础。

J. 韦兰德尔（1735～1783）的歌剧《泰提斯和佩雷》于1773年1月18日演出，轰动了瑞典。这是瑞典第一部歌剧。1782年皇家歌剧院迁到新址，1787年皇家话剧院建成，此后各地也纷纷建起剧院，演出剧目则以歌剧和悲剧为主。

18世纪末，瑞典戏剧界出现了演莎士比亚剧和历史剧的热潮。

19世纪中叶，随着资本主义的兴起，产生了一批描写资产阶级生活方式和风俗习惯的喜剧、笑剧和轻歌剧。这一时期最重要的剧作家是奥古斯特·布兰希（1811～1868），他的以斯德哥尔摩市民生活为素材的笑剧《拾来儿》（1847）和《一个巡回剧团》（1848）曾轰动瑞典剧坛。

1871年，丹麦文艺评论家布兰代斯（1842～1927）呼吁文学要批评社会，提倡现实主义创作方法，并把欧洲大陆上的写实主义作品介绍到北欧。在他的影响下，挪威的H. 易卜生、B. 比昂松、瑞典的A. 斯特林堡等作家创作了一批揭露社会矛盾的社会剧和社会讽刺小说，瑞典舞台上兴起了演出北欧剧作家作品的热潮，这是瑞典戏剧史上较为繁荣的时期。这个时期最著名的剧作家是斯特林堡（1849～1912），他早期的现实主义历史剧《奥洛夫老师》（1872）和欧洲戏剧史上第一部真正成功的自然主义独幕剧《朱丽小姐》（1888）以及欧洲最早的表现主义戏剧作品《到大马士革去》（1898～1904）等使他蜚声世界剧坛。

20世纪前半叶的瑞典戏剧继承了易卜生和斯特林堡的传统，以写心理或暴露资本主义社会阴暗面的戏剧为主，作品带有鲜明的政治倾向。主要剧作家有西格弗里

德·西维兹（1882～1970）、H. 贝里曼（1883～1931）、帕尔·拉格尔克维斯特（1891～1974）、V. 莫贝格（1898～1973）和卢道尔夫·凡尔隆德（1900～1945）等。1951年诺贝尔奖金获得者P. F. 拉格尔克维斯特进一步发展了斯特林堡的表现主义传统，剧作有揭露德国法西斯主义惨无人道的《刽子手》（1934）和描写一个残酷无情的政治掮客天良发现的《一个没有灵魂的人》（1936）等。著名导演有O. 莫兰德尔（1892～1966）和I. 伯格曼（1918～　）等。

50年代以来，主要剧作家有T. 柴特霍尔姆、斯蒂格·达格曼（1923～1954）和拉斯·福赛尔（1928～　）等。他们更多地受到德国布莱希特和美国奥尼尔的影响。

随着戏剧的发展，瑞典除首都的皇家话剧院和市剧院外，其他城市均有了市剧院，各地还有许多私人剧院和靠筹集资金办的“自由剧院”以及业余剧团等。

## 【瑞士戏剧】

（Swiss Drama）瑞士民间戏剧源于11世纪圣·加仑文化的戏剧艺术。瑞士多数居民操德语，首都和最大城市也在德语区，包括文学和戏剧在内的瑞士文化基本是德语文化。15世纪开始出现以现实政治事件和宗教活动为题材的戏剧，在这前后，瑞士中北部一些城市如伯尔尼、卢塞恩、苏黎世等狂欢节戏剧也流行开来。文艺复兴时期瑞士戏剧的发展与传说中的民族英雄威廉·退尔的名字相联系。1511年瑞士人在乌尔诺尔发表以退尔为主人公的剧本。18世纪末，席勒的《威廉·退尔》一剧的成功，更促进了瑞士戏剧的新发展，宗教改革运动也对戏剧的发展产生了较大影响。

19世纪40年代以前，瑞士除供贵族个人享有的剧场外，没有公众使用的固定剧院。1848年确立了联邦制的政体，一部分有文化又比较富裕的资产阶级个人筹资建立起剧院。其剧场的建筑风格依然是贵族式的，但对公众开放。随着剧院的兴起及戏剧、音乐社团的涌现，专业戏剧队伍也开始形成，这是瑞士戏剧发展的重要阶段，实际上是现代戏剧的发轫期。

与欧洲其他国家相比，19世纪瑞士戏剧发展缓慢，没有产生过跻身于世界剧坛的剧作家。20世纪以后，瑞士未曾出现过独树一帜的流派或戏剧家。但在第二次世界大战以前，瑞士戏剧已经有了一批专业的戏剧家，其中德语作家中较突出的是C. von 阿尔克斯（1895～1944）。他基本上用传统形式创作，多以历史为题材，以爱国为主题。他的爱国历史剧《诺瓦拉的背叛》第一次给瑞士戏剧带来国际声誉。

1933年以后，德国法西斯猖獗，各国流亡作家、艺术家云集苏黎世，如B. 布莱希特、L. 林德伯格、K. T. 霍尔维茨、K. 希尔施费尔德、E. 金斯贝格、T. 吉瑟里等，他们以苏黎世话剧院作为反法西斯阵地和艺术天地，使苏黎世的戏剧生活达到空前繁荣。特别是布莱希特《大胆妈妈和她的孩子们》、《伽利略传》等4出名剧在这里的首演，使人耳目一新，震撼着人们传统的审美观念，对戏剧形式的革新乃至思想内容的变化起了有力的推动作用。

瑞士西部法语区的戏剧发展比德语区晚。从20世纪初开始，法语区的西瑞士戏剧也有新的起色，R. 莫拉克斯（1873～1963）于1908年在洛桑建立了汝拉剧院，对西瑞士戏剧的发展起到了由民间向正规过渡的桥梁作用。20世纪上半叶，法语戏剧涌现了一批剧作家和戏剧活动家，

如F. 夏凡涅（1868～1936）、让·巴尔德（1895～　）、让·尼考莱（1894～1968）。成就最突出的是A. 盖里（1895～1972），他的代表作《第六层楼》（1947）被译成20余种外国语言，是继阿尔克斯之后，又一个为瑞士戏剧争得国际声誉的作家。但在第二次世界大战期间，西瑞士的法语戏剧与法国的流通渠道断绝，又缺少象德语区那样有才能的流亡戏剧家，景况不佳。

1945年第二次世界大战结束，瑞士戏剧以M. 弗里施和F. 迪伦马特为标志进入一个新的时期，前者主要吸收了布莱希特的叙述体形式和譬喻的风格，1958和1961年先后创作《毕德曼和纵火犯》与《安多拉》两部代表作；后者吸收布莱希特某些喜剧因素，接受了表现主义的怪诞特征，形成一种别具一格的悲喜剧风格，于1949年上演成名作《罗慕洛大帝》，1956年和1962年先后写出代表作《老妇还乡》和《物理学家》，1955年发表了理论力作《戏剧问题》。

此外有成就的剧作家有：W. 福格特（1927～　），他常以医院生活为题材进行创作，风格上受到迪伦马特较大的影响，最成功的剧作是《权力的游戏》；H. 迈耶（1928～　），于50年代中期崭露头角，代表作《尤那斯和水貂》（1957）表现个人命运与时代命运的关系，其特点是语言带有浓厚的抒情色彩；H. 施内德（1938～），其剧作《面包和酒》（1973），想揭示口头语言在文化意识方面的“易碎性”，《塞纳图齐》（1972）和《发明家或者肉丸子和豆荚》（1973），意在国际性主题的陌生感与大众化语言的亲切感之间创造一种有趣的紧张关系。因此他的努力主要在形式的实验方面。

瑞士西部的法语戏剧在战后初期受萨特和加缪的影响较多。50年代布莱希特的叙事剧理论和“间离法”主张逐渐被导演和演员们接受。这种开放的倾向决定了战后瑞士西部戏剧思潮活跃、实验性强的鲜明特点，“小剧场”也应运而生。1957年，日内瓦的一些青年演员建立了“柯拉什剧场”，利用一所旧教堂进行演出。1959年又有一批信仰社会主义的戏剧工作者和爱好者建立了“西瑞士大众剧场”，后因经济不支而失败。60年代在日内瓦有人倡导“新小剧场”（实际上是超小剧场），贯彻先锋派纲领，出现了“工作室剧场”、“布袋剧场”等名称。“剧场”越来越小，实验色彩越来越强，戏剧队伍却不断壮大起来。1964年和1966年建立了两个较大的团体：“西瑞士戏剧中心”和“柯拉什剧院”。这一时期涌现的主要剧作家有：H. 德布勒（1924～　），代表作为《法的力量》（1959）和《围绕母猪的审判》（1962）；L. 高里（1932～　），以《卡拉葛慈的上尉》（1967）一剧而崭露头角；W. 魏德里（1927～　），代表作《光芒四射的不公正的太阳》（1968）是60年代中期联邦德国轰动一时的文献剧热潮的反响；B. 里默（1927～　），名作《太阳和死亡》以文献剧形式介入国际政治事件。70年代前期，西瑞士的法语戏剧创作仍以各种“小剧场”形式继续发展。这种趋向在德语区以伯尔尼为中心，70年代以来，每年都举行一次国际小剧场会演。

瑞士80年代有9个城市有市立剧院，其中3个城市——苏黎世、巴塞尔、日内瓦有自己的剧场。每个剧院每年大约上演18～30部剧，其中歌剧80%以上为古典剧目，话剧新旧各半，观众大部分为有文化素养的市民即中产阶级。具有国际水平的剧院有苏黎世歌剧院、日内瓦歌剧院以及苏黎世剧院。

## 【斯里兰卡戏剧】

（Drama of The Republic of Sri Lanka）形成于19世纪初期，从它的雏形时期算起，其发展过程可分为5个阶段。

**"高拉姆"阶段** 19世纪以前，斯里兰卡在跳神驱鬼的活动基础上，兴起了一种叫做"高拉姆"的歌舞，表演历史故事和各种滑稽动作，类似中国早期的傩戏。

**南印度戏阶段** 从17、18世纪的康提王朝以来，南印度的泰米尔文化对斯里兰卡影响很大，那时南印度的戏剧已具有一定的虚拟性，泰米尔语叫做"纳达迦姆"。斯里兰卡第一个戏剧家菲力普·辛纽（1770～1840）仿照纳达迦姆的格式创作了僧伽罗语的《艾黑勒巴拉》，获得"僧伽罗戏剧之父"的称号。之后，古纳帝拉克写了《大罗摩衍那》、《地道本生》、《杜主盖姆奴国王》等剧，还改编了《阿拉廷和神灯》、《阿里巴巴和四十大盗》、《罗密欧与朱丽叶》等近30部剧本。纳达迦姆在斯里兰卡兴盛近百年，到19世纪末开始衰落。

**印度斯坦戏阶段** 19世纪末，从孟买来了一个叫做维多利亚的波斯剧团，在科伦坡等大城市演出具有梵语戏剧传统的印度斯坦戏，斯里兰卡称之为"奴尔迪"。其音乐、舞蹈的艺术性较强，道具、布景、服装也新颖华丽，产生了很大影响。这个时期出现的"奴尔迪"剧作家有：敦·巴斯迪扬、约翰·德席尔瓦和查尔斯·扎亚斯。德席尔瓦不仅把《罗摩衍那》、《沙恭达罗》等印度名剧译成僧伽罗语，还编写了《斯里·维克拉玛拉迦辛哈》、《桑加坡国王》、《天爱帝须大帝》等历史剧。1912年，塞那维拉特纳出资在科伦坡建造宝塔厅剧场，他的女婿扎亚斯首先使用了这个现代化的剧场。扎亚斯创作了40多个僧伽罗语剧本，为戏剧的发展做出了很大贡献。

**仿西方阶段** 1930年，锡兰大学僧伽罗学会开始把西方的名剧介绍到斯里兰卡。他们把莫里哀的《屈打成医》等剧译成僧伽罗语演出。僧伽罗教授萨拉特钱德拉把果戈理的《婚事》和契诃夫的3部独幕剧译成僧伽罗语。1951年，萨拉特钱德拉又创作了《衰退的艺术》、《帕巴沃蒂》等剧本。

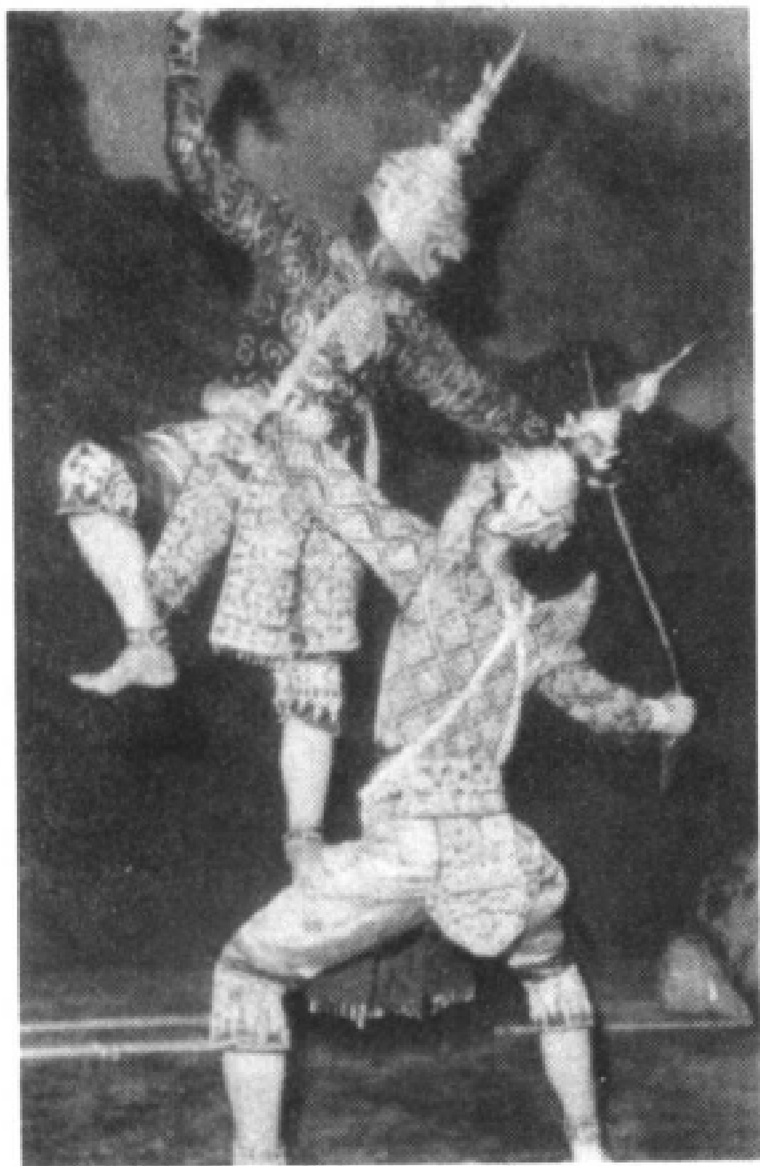
**成熟阶段** 萨拉特钱德拉先后到美国、日本、香港、泰国、新加坡等地考察，1955年，他看到了梅兰芳演出的中国京剧，受到启发，意识到，要使戏剧适合本民族的传统，就必须以本国的历史和现实为内容，运用综合性、虚拟性和程式性的表现手法。在这种思想的指导下，萨拉特钱德拉在"高拉姆"和"纳达迦姆"的基础上，吸收印度梵语戏剧和中国戏曲的特长，创造了新型的斯里兰卡戏剧。他编写的第一部这样的剧本是《玛纳梅》（1956）。这是《佛本生故事》中的一个故事，写玛纳梅王子从师学艺，学成回国时老师把女儿许给王子为后。归国途中遇到维狄国王，意欲强占玛纳梅的王后，把玛纳梅刺死在地。王后立刻归顺了维狄王。维狄王见她见异思迁、背叛前夫，便舍她而去。此剧年年上演，其影响远及印度。萨拉特钱德拉以后又编写了《玻璃手镯》、《死去活来》、《令人捧腹》、《辛哈巴忽》等。其他一些剧作家接受了他的理论，也创作了大量的新剧。如贾亚赛那的《窗户》、纳瓦卡德迦玛的《苏帕和亚瑟》。

在现代的斯里兰卡舞台上，出现了写实派的话剧，但远不及那些传统剧目受人欢迎。德国布莱希特的戏剧理论在斯里兰卡有一定影响，他写的《高加索灰阑记》

已译成僧伽罗语。

## 【泰国戏剧】

（Thai Theatre）泰国古戏，又称德南万戏，大约出现于15世纪末期，源于印度被称作“迦陀甲俐”的演出。到那莱王时期（1656～1688），首府阿瑜他耶已有不少文学作品，其中包括剧本。波隆摩谷王时期（1732～1767）是泰国古典戏剧的全盛时代，演出形式有皮影、木偶戏、德南万戏等。



泰国哑剧（孔）中的一场

德南万戏后来发展演变为“孔”，即泰国哑剧。主要演员均带面具，只以舞蹈动作和表情表现剧情，另有唱和对白的人。戏剧在当时分为3种：即民间戏“洛坤差德里”、民间戏“洛坤诺”（即外洛坤）、宫廷戏“洛坤乃”（即内洛坤）。剧目有《玛诺拉》、《伊瑙》、《温那鲁特》等。

古典戏剧的复兴始自吞武里王（1767～1782），到了曼谷王朝二世王（1809～1824）时，阿瑜他耶时期的主要戏剧得到了较全面的提炼加工，重又兴盛起来。五世王时期（1868～1910），更进一步发展，把洛坤乃推广到民众中。到了六世王时期（1910～1925），在推广古典戏剧的同时创立和发展了现代戏剧。这时期可以说是泰国戏剧的兴盛时代，六世王翻译和改编了不少英文、法文和梵文剧本，主要有《威尼斯商人》、《罗密欧与朱丽叶》、《钦差大臣》、《莎维德丽》、《沙恭达罗》等名篇，创作有话剧《战士的心》、《帕銮》等，他还亲自参加演出。纳拉贴巴攀蓬亲王（1861～1931）是曼谷王朝六世王时期的历史学家、作家、戏剧家和诗人。他创立了泰国歌剧并设“巴拉莫泰剧团”，亲自为该剧团编写剧本。主要剧目有《妙令克乐发》（改编自福楼拜的《包法利夫人》）、《帕罗》、《盖通》、《缅甸大王朝》、《帕卡依的娘那迦》等。

第二次世界大战结束后，泰国戏剧不景气，到了20世纪50年代，由于西方电影大量涌进，除官方艺术机构主办的古典舞剧仍然保留外，民间歌剧、话剧剧团大都解散，只有地方上的洛坤差德里还保持着微弱的生命力。

## 【土耳其戏剧】

（Turkish Theatre）分传统戏剧和现代戏剧。

**传统戏剧** 土耳其人祖先原居住中国新疆阿尔泰山一带，在长期的劳动生产和同中国人民的交往中，出现了木偶戏和带有简单故事情节的歌舞、伎艺，这是土耳其最早的戏剧。公元13世纪，土耳其人迁徙到小亚细亚半岛后，吸收和融合了拜占廷、波斯、阿拉伯文化，逐渐形成自己的戏剧形式。主要有说唱、对战（摹拟

战）、木偶、皮影和场戏等。

说唱　形式类似中国的单口相声，由一人演出，以说、学、逗、唱为主要艺术手段，以引人发笑为艺术特色，注重模仿和夸张，道具简单。早期说唱题材多出自《考尔科特爷爷》、《柯尔奥卢》等土耳其民间史诗以及《一千零一夜》等阿拉伯和波斯神话传说。以后有了针砭时弊、反映社会生活的作品。

对战　多在奥斯曼帝国重大庆典中演出。题材主要是奥斯曼军队同基督教国家和波斯等国的战争。演出时场面壮观，表演逼真，反映奥斯曼军队崇武善战的精神，在现代土耳其国庆庆典等活动中仍可看到这类演出。

木偶、皮影　木偶由中国传入，是土耳其最古老的剧种。皮影一般认为于16世纪经埃及传入。皮影在土耳其语称“卡拉古兹”，主要人物只有两个：卡拉古兹和哈只伐特，前者代表知识阶层，后者为下层人民。内容多取材于日常生活中的趣闻，通过幽默、诙谐的对话展开情节。

场戏　从皮影演变而来，由真人代替皮影，在露天演出，没有帷幕，道具简单。伴奏乐器有唢呐和大鼓。场戏主要人物也是两个：比舍卡尔和卡夫克卢。另外，有配角若干。女角色均由男演员扮演。场戏的题材、形式、风格也均和皮影相仿。18、19世纪时，场戏曾十分繁盛。19世纪中期，一些戏剧家汲取欧洲话剧的某些形式，对场戏进行改造，产生了图卢阿特戏。图卢阿特戏基本上保留了场戏特点，仍属场戏范畴。土耳其共和国成立后，由于现代戏剧的发展，场戏日趋衰落。

传统戏剧在长期发展过程中，相互影响，彼此渗透，形成一些共同的特点：剧中主要人物具有固定性和对偶性；没有固定脚本，不注重剧情，讲究对白，以夸张的动作模仿和精炼、诙谐的语言激发观众的情感；歌、舞和音乐占有重要地位。

**现代戏剧**　19世纪中从欧洲传入，其发展可分3个时期：“坦齐马特”时期、立宪政体时期和共和国时期。

“坦齐马特”时期　这是现代戏剧的兴起时期，起于1839年，终于1908年。这一时期，奥斯曼帝国提倡面向欧洲，对政治、经济等进行改革，称“坦齐马特”（意为“改革”）时期。此时文学艺术领域内出现了同古典奥斯曼时期作品迥然不同的新文学。新文学运动的三杰易卜拉欣·锡纳西（1826～1871）、齐瓦·帕麦（1825～1880）和纳默克·凯马尔（1840～1888）不仅翻译了大量欧洲诗歌和小说，同时介绍了西方戏剧。1859年，锡纳西发表《诗人的婚姻》，揭开了土耳其现代戏剧的帷幕。这是一部短的风俗喜剧，描写土耳其婚礼习俗和妇女地位的低下。1873年凯马尔发表了4幕剧《祖国或是锡利斯特拉》，表现了土耳其人民在1854年同俄国作战中，保卫锡利斯特拉城堡的片段。在他们的带动下，涌现出一批剧作家。这一时期的作品，从形式、主题、格调来说，明显受到欧洲特别是法国莫里哀等人的影响，不少作品是欧洲戏剧的模仿。

随着现代戏剧的兴起，欧洲式的剧院开始出现。其中最著名的是居吕·阿高普剧院和格迪克帕麦剧院。前者由土耳其演员演出土耳其剧作家的作品，在培养土耳其剧作家和演员，推动土耳其现代戏剧的发展中作出了重要贡献。

立宪政体时期　1908～1909年土耳其资产阶级革命后，成立了君主立宪国家，人民能较自由地表达自己的思想，为现代戏剧的发展提供了良好条件。

这一时期土耳其戏剧开始探索创作具有土耳其风格的剧作。在题材上，强调反映社会现实，表达剧作者的思想情感。影响较大的剧作有梅赫梅特·劳夫（1875～1931）的《爪子》、《貂鼠》，T. 纳希特（1887～1919）的《青年土耳其党》、《残破的记忆》和 C. 麦赫贝廷（1870～1934）的《捉迷藏》等。这些作品都从各个不同角度反映了当时帝国深刻的社会危机和各阶层的精神面貌，具有较大的社会意义。在语言上，提倡洗练的口语，反对模仿欧洲冗长的语句。专业剧团和演员队伍也有很大发展，出现了奥斯曼剧团等有较大影响的戏剧团体和纳西特、贝赫萨特·布达克、穆赫辛·埃尔托洛尔等一批杰出的戏剧表演家。

共和国时期　1923 年土耳其共和国成立，土耳其戏剧也进入成熟和发展时期。1938 年在首都安卡拉成立了音乐戏剧学院，延聘德国著名戏剧家卡尔·埃尔伯特教授现代戏剧。1949 年成立国家剧院和国家歌剧芭蕾舞剧院。国家剧院目前有 8 个剧场，除上演索福克勒斯、莎士比亚、莫里哀、歌德、莱辛等所著古典名剧外，还经常上演土耳其剧作家的作品。

在这一时期，戏剧界代表性的作家有 H. F. 奥赞索伊（1891～1971）、V. N. 托尔（1897～1976）、内吉普·法泽尔（1905～　）、雷沙特·努里·君泰金（1889～1956）、法鲁克·纳菲兹·恰姆勒贝尔（1898～1975）、杰伐特·法赫米·巴舍科特（1905～1971）、奥尔罕·阿塞纳（1922～　）、阿吉兹·内辛（1915～　）、内卡蒂·库马勒（1921～　）和塔勒克·布拉（1918～　）等。他们大多继承了土耳其新文学现实主义传统，反映了由于资本主义入侵和工业化的发展，社会急剧变化中的矛盾和冲突，描写了下层人民的困苦和渴望以及青年人的迷惘和彷徨。安那托里亚农民的疾苦和希冀是剧作家描写的主要对象。内吉普·法泽尔的《种子》，雷沙特·努里·君泰金的《旧梦》、《落叶》、《匕首》、法鲁克·纳菲兹·恰姆勒贝尔的《野兽》以及纳贾弟·居马勒的《剧本 1－4》都属于这一主题。在形式上，除正剧外，讽刺喜剧、音乐剧和诗剧也有很大发展。阿吉兹·奈辛擅长于用辛辣的笔触揭露社会问题，他的《卡拉古兹》、《巴尔巴洛斯的孙子》等具有较大影响。

## 【危地马拉戏剧】

（Guatemalan Drama）危地马拉虽然是最古老的印第安民族戏剧《拉比纳尔的武士》的诞生地，但由于殖民地时期印第安文化的长期中断，使民族戏剧未能得到发展。

殖民主义统治时期，直到 17～18 世纪，教会才在宗教节日期间允许印第安民族演西班牙圣礼剧，同时也让表演传统的印第安民族歌舞。

除此之外，18 世纪 40 年代还发现了另一部在民间口头流传的古代印第安民族戏剧，名叫《萨伊科霍尔》，它具有情节、人物、对白、舞蹈和音乐，但是仅存下少数片断。

19 世纪西班牙浪漫主义戏剧的兴起，影响了许多拉丁美洲国家。在危地马拉，也有剧作家写作讽刺当代社会现象的喜剧，把讽刺的矛头指向庸俗的金钱婚姻。

1821 年，危地马拉成为独立国家，但是专制的独裁统治，严重地压制着思想和文化，使民族戏剧得不到发展。20 世纪 20 年代以后，几位民族戏剧的剧作家崭露头角。A. D. 布拉科（1894～1937）在

1918年首次演出喜剧《云中》，1923年演出儿童剧《哥伦比娜爱花》，1938年又演出喜剧《花园里的玫瑰花掉了花瓣》，揭示了中产阶层的苦闷，带有伤感的浪漫主义情调。浪漫主义色彩更为浓烈的是拉法埃尔·巴列，作品有《咖啡花》。以道德观念为主题的是马克西莫·索托·阿尔（1871～1944）的剧本《母亲》。

30年代，出现了短暂的民主政治气氛，文化活动一时活跃起来。"三十年一代"的作家逐渐脱离现代主义，而倾向于现实性较强的风俗主义。他们同情印第安民族的处境，并且描绘了印第安人的多采生活。著名小说家拉法埃尔·阿雷瓦洛·马蒂内斯（1881～1975）写了3幕诗剧《恩多尔的公爵们》，描写英国宫廷内的阴谋和斗争。诺贝尔文学奖金获得者M. A. 阿斯图里亚斯（1899～1974）写了两部剧本：《边界会议》，取材于古代印第安部落与西班牙征服者的斗争；《索鲁纳》，反映资本主义制度与印第安民族意识的矛盾。

M. 马西科维特雷·伊·杜朗（1912～　），也属于"三十年一代"的作家，他自组剧团，上演危地马拉剧作家的作品。他在自己的作品中探索新的技巧，运用了意大利喜剧的一些手法，如《杂技团的幽灵》（1935）。M. 加利奇（1913～　）在戏剧方面有许多贡献，早期作品倾向于风俗主义，如《四壁之间》，后来又从印第安民族古代传说中汲取素材进行创作，如《固布·卡基赫老爷》。同时他还写了社会批评和争取民主的具有强烈政治意义的作品，如《黄色列车》和《难消化的鱼》（1961）。

拥有更多观众的滑稽剧，在30年代以后，也从内容到形式具有了民族的特色。1934年，马里亚·路易莎·阿拉贡演出了她的《危机中的买彩票者》，反映当时严重的经济危机。卡洛斯·希隆·塞尔纳则除了以古代印第安民族传说为题材的悲剧《依赫基克》，还写了以当代印第安民族生活为题材的滑稽剧《堂埃米斯帝基奥之死》。

近年来，新一代的剧作家中比较突出的有：H. 卡里略，已经演出了《性爱的街》和《稻草人的心》两出戏；利希亚·贝纳尔，在自己风格抽象而具有象征性的剧本《井中之石》和《埃里尔，你的翅膀》中扮演主要角色；何塞·阿尔塞1959年演出了以宗教故事为题材的《使徒》。

## 【委内瑞拉戏剧】

（Venezuelan Drama）从16～18世纪末，委内瑞拉只有在露天广场上表演的戏剧，1782年加拉加斯建起第一座固定剧场伯爵剧场，演出西班牙的古典戏剧。19世纪50年代，出现了委内瑞拉的剧作家，采用欧洲的历史题材撰写浪漫主义的戏剧，如：埃洛伊·埃斯科巴尔（1824～1889）的《尼古拉斯·里昂齐》（1862），埃拉克里奥·马丁·德·拉·瓜尔迪亚（1829～1907）的《葡萄牙的堂佩德罗》（1851）。后来到何塞·马里亚·孟里克（1846～1907）的《两颗钻石》（1879）和《一个社会问题》（1880），埃杜亚多·勃朗科（1839～1902）的《狮堡》（1879），埃利亚斯·卡利斯托·邦帕（1836～1887）的《一场文学决斗》（1879），马努埃尔·安托尼奥·马林（1846～?）的《在深渊边沿》（1887）等剧作中，才转到了本国当前的题材，反映出政治动荡引起的社会不安等现实问题。

同时代的剧作家M. M. 费尔南德斯（1830～1902）的《恶有善报》（1878），

费利佩·埃斯特维斯（1822～?）的《给嫉妒以谨慎》（1880）则发展了具有民族特色的讽刺剧，嘲笑了社会上种种不正当的现象。

19世纪末到20世纪20年代，轻歌剧大为流行。这一类型戏剧的主要剧作家为佛兰西斯科·托斯卡·加西亚和多明戈·阿拉斯。

20世纪30年代，著名剧作家L. A. 米切莱纳（1897～1962）为民族戏剧的复兴作出了贡献。在他的倡导下，成立了"戏剧之友协会"（1939）。他的主要作品，力图以严肃的现实主义风格探讨委内瑞拉的根本问题，如《为了爱情的爱情》（1934）、《另一个世界来的答复》（1938）、《回声》（1941）等。

1954年，乌拉圭导演奥拉西奥·佩特松和阿根廷女演员胡安娜·苏霍来到委内瑞拉，使委内瑞拉的民族戏剧走上了实验和革新的道路。许多业余小剧团联合起来，成立了委内瑞拉戏剧基金会，戏剧活动更加活跃。

60年代开始以来，涌现了许多新的剧团，如"新剧团"、"拉哈塔布拉剧团"、"卡拉沃沃大学剧团"、"戏剧实验室剧团"、"特哈剧团"、"圆形舞台剧团"等。

主要剧作家有：C. 伦希福（1915～1980），以现实主义手法反映当前的社会问题，带有布莱希特影响的痕迹，代表作有：《胜利者库瓦尤》（1949）、《暴风雨所遗留的》（1961）；R. 查尔沃德（1930～　），作品有强烈的政治性，善于运用对比手法，如《神圣和亵渎》（1961）、《焚烧中的耶稣》（1965）；I. 乔克龙（1932～　）兼作导演，题材和手法都比较多样，如描写爱情失败的《第五层地狱》（1961），富于戏剧性场面的《亚洲和远东》（1966）。

## 【乌拉圭戏剧】

（Uruguayan Drama）乌拉圭的民族戏剧，开始于在阿根廷同时出现的加乌乔戏剧。1886年，出生于乌拉圭的演员兼剧作家J. 波德斯塔，把阿根廷作家埃杜亚尔多·古蒂埃雷斯的小说《胡安·莫雷拉》改编为哑剧，在马戏团演出，后来加上对白，成为正规戏剧。舞台上出现的这个草原加乌乔英雄的事迹，风靡了拉普拉塔河两岸的蒙德维的亚和布宜诺斯艾利斯。加乌乔戏剧成为乌拉圭和阿根廷民族戏剧的第一股浪潮。

在乌拉圭，同样性质的剧本还有O. 莫拉托里奥（1852～1898）所作的《军人胡安》，演出轰动一时。

后来的剧作家继续创作加乌乔戏剧，不仅把加乌乔塑造为仗义的英雄，而且还加入了诗意和伤感，如：埃利亚斯·雷戈莱斯（1860～1929）根据阿根廷诗人何塞·埃尔南德斯的叙事诗改编的《马丁·菲耶罗》。剧作家V. P. 佩蒂特（1871～1947）在剧中描写了一个找不到工作而流浪乞讨的加乌乔，成为加乌乔戏剧转变到社会问题戏剧的桥梁。

F. 桑切斯（1875～1910）是乌拉圭也是阿根廷的最重要的剧作家。他继承了加乌乔戏剧的传统而加以创新。他的戏剧具有深刻的社会意义和时代意义，《我的博士儿子》、《外国姑娘》、《每下愈况》等剧本，反映了老一代加乌乔的没落和新时代青年的成长。他在乌拉圭的后继者E. 埃雷拉（1886～1917）写了加乌乔戏剧类型的《盲目的狮子》（1911），这部剧本中的草原英雄，被政客们用作政治斗争的工具。

欧洲浪漫主义戏剧的影响，则见之于

V. 马蒂内斯·奎蒂尼奥（1887～1964）的戏剧，最有名的是4幕喜剧《奴役》。

坚持现实主义风格的剧作家有桑切斯和埃雷拉的追随者何塞·佩德罗·贝利安（1889～1930），他的作品反映了中下层市民的生活，如《上帝挽救你》和《干扰》等。

此外，Y. 罗德里格斯（1889～1957）既是诗人，也是剧作家。他的历史剧《1810年》以独立革命为题材，充满了豪迈的诗意。F. S. 巴尔德斯（1877～?）也是诗人，风格倾向于现代主义，然而却坚持加乌乔戏剧的传统，以草原生活为主要题材。1952年，他的加乌乔戏剧《桑托斯·维加》演出成功；后来又演出《双匕首传》，致使加乌乔戏剧又以新的面貌盛行于乌拉圭舞台。

## 【西班牙戏剧】

（Spanish Drama）西班牙戏剧已有700余年的历史。

**起源** 西班牙戏剧始于中世纪的基督教宗教宣传。节日期间在教堂内外演出的圣经故事、圣徒事迹、耶稣生平，逐渐与庆祝节日的民间歌舞、哑剧、游行、滑稽表演等结合，成为群众性的娱乐表演。宣传宗教的剧本叫做“圣礼剧”，最早的保存至今的脚本残稿是《三王剧》。1264年，教会规定基督圣体节为全年最重要的节日，节日期间宗教表演逐渐形成为固定的程式。圣礼剧的表演一直延续了300余年。

**15～16世纪戏剧** 15世纪初，节日演出开始受到宫廷、贵族和文人的关注，戏剧逐渐从宗教的性质向世俗的内容转移。著名的演员兼剧作家J. de 恩西纳（约1468～1537）把圣礼剧中牧人的情节予以扩大，使之成为世俗的牧歌剧，以《三牧人牧歌剧》、《克里斯蒂诺和费贝亚牧歌剧》、《普拉西达和维克托里亚诺牧歌剧》确定了西班牙牧歌剧的艺术形式。L. 费尔南德斯（约1474?～1542）在萨拉曼卡演出的《受难圣礼剧》使用大量对白描叙耶稣受难时的痛苦，以呻吟、啜泣、悲叹为衬托，具有强烈的戏剧效果。B. de 托雷斯·纳哈罗（约1485～1520）把丑角引进戏剧，以滑稽逗趣的场面缓解复杂的情节和激烈的冲突。

16世纪中，西班牙戏剧已经形成其独特的演出风格和方式：一次演出往往表演一出以上的戏，没有严格的悲剧喜剧区分，两出戏之间有一场短小的“幕间剧”。剧中的滑稽插曲脱离出来成为独立的“插曲剧”，到后世演变成另一剧种——“滑稽剧”。伴随正剧同时演出的音乐、舞蹈和歌唱，到17世纪时与正剧结合，发展成为“轻歌剧”。

16世纪50年代剧团老板兼剧作家和演员L. de 鲁埃达（约1510～1595）带领他的剧团在各地巡回演出。他的以民间语言和民间场景组成的插曲剧，推动了民族戏剧的成长。16世纪末，在马德里和塞维利亚等大城市建立了永久性的剧场。1579年建立的克鲁斯剧场、1582年建立的王子剧场，都是马德里的主要剧场，每星期经常有两三个下午演出。望面有池座和楼座，舞台上有布景和幕布。除了正剧之外，还穿插表演幕间剧、插曲剧以及音乐、歌舞等。这个时期的著名剧作家有：J. de la 库埃瓦（1550?～1610），善于运用本国的历史传说为题材；A. de 阿蒂埃达（1544～1613），以《特鲁埃尔的情人》留名后世；C. de 维鲁埃斯（1550～1609），5出古典悲剧的作者，其中以《埃利萨·迪多》为最佳。M. de 塞万提斯也对这个

时期的西班牙戏剧作出了贡献，写出《阿尔及尔的交易》和《努曼西亚之围》等剧本。

**黄金世纪戏剧** L. F. de 维加（1562～1635）在西班牙戏剧舞台上活跃了50余年。他以大量的剧作和独有的风格为西班牙民族戏剧开拓了道路，奠定了形式。他规定“喜剧”为3幕，这种“喜剧”既有喜剧因素，也有悲剧因素，主张剧情的自然发展。他的剧作取材于圣经、神话、传说、历史、民歌等等，诗句流畅，构思精巧，他的高超的戏剧艺术，使他成为黄金世纪最丰富多彩也最受观众欢迎的剧作家。纪廉·德·卡斯特罗（1569～1631），以根据古代史诗写成的《熙德的少年时代》而闻名，他与维加风格相近。

与L. de 维加同时代的著名剧作家还有：T. de 莫利纳（1584～1648），他具有高超的创造力和想象力，善于构成戏剧冲突和戏剧高潮、塑造富于个性的人物；J. R. de 阿拉尔孔（1581～1639），他的作品更加着重于剧情的结构，以紧凑、简洁的风格处理社会问题或伦理问题，但较少驰骋的想象。

L. de 维加时代的演出，虽然舞台布景简陋，但是充满动作。场景的不断变换，完全依靠剧情的说明以及观众的想象。有才能的演员也有了突出的地位。当时著名的女演员有马里亚·德卡尔德·隆、马里亚·德·里克尔梅、安托尼亚·格拉纳多斯、佛兰西斯卡·贝索纳、马努埃拉·埃斯卡米利亚，男演员有阿隆索·德·奥尔梅多、费尔南·洛佩斯、哈辛托·德·巴里奥斯等。

黄金世纪是西班牙文学艺术的巴罗克时代。P. C. de la 巴尔卡（1600～1681）的出现，使戏剧具备了巴罗克艺术的特色。他的戏剧以情节的突变显示主题的力量。同时代的F. de 罗哈斯·索里拉（1607～1648）在喜剧题材和悲剧题材两方面都显现出塑造人物、处理冲突的能力，还注意场景的细节，以加强喜剧的效果。与他近似的是A. 莫雷托·伊·卡巴涅（1618～1669），剧作取材于当代风俗习惯，以夸张漫画的手法加强喜剧的效果。

**18世纪戏剧** 波旁王室登上西班牙的王位之后，加强了法国的影响。文学艺术为新古典主义的思潮所占领。民族戏剧大师的作品从舞台上退下，换上了法国名作的仿制品。

好剧本的缺乏，使意大利歌剧大为流行。意大利式的和法国式的剧院，代替了原来古老的西班牙式剧场，引进了豪华的装饰、奢侈的灯光、复杂的布景。1765年起，圣礼剧的演出被禁止。然而，当时崇尚新古典主义的剧作，虽然受到宫廷供奉和评论界的好评，却不受群众的欢迎。只有V. G. de la 胡埃尔塔（1734～1787）的《拉克尔》（1778）由于成功地吸收了浪漫主义的因素而争取到较多的观众。

广受群众欢迎的是R. de la 克鲁斯（1731～1794）所写的小型闹剧，以滑稽的对白和辛辣的嘲笑讽刺马德里社会生活中的各种弊病。L. F. de 莫拉廷（1760～1828）遵循“三一律”，作品严谨，感情朴素，观察敏锐，具有独特的风格。他给新古典主义规定了新的内容，主张民族的和外来的两种因素相结合，代表作为《女孩子们的允诺》（1806）。当时著名的女演员有：罗萨里亚·费尔南德斯、马里亚·安托尼亚·巴耶霍。

**19世纪戏剧** 黄金世纪的戏剧遗产重新受到重视，民族戏剧的传统得以在新一代剧作家的作品中承袭发扬。浪漫主义思潮复苏，其标志是F. 马蒂内斯·德·拉

·罗萨（1787～1862）的《威尼斯的魔法》（1834）的上演。同年，又出现了著名的浪漫主义悲剧《马西亚斯》，作者为M. J. de 拉腊（1809～1837）。1835年，A. de 萨阿维德拉（1791～1865）的《堂阿尔瓦罗，或命运的力量》演出，把浪漫主义戏剧推到了高峰。这部剧本具有典范的意义，表现出西班牙浪漫主义戏剧的丰富抒情性、崇尚古代题材以及色彩绚丽的特点。

浪漫主义戏剧的另一个重要代表人物是J. 索里拉（1817～1893），他从古代的谣曲和民间故事取材，传世杰作是《堂胡安·特诺里奥》（1849），以浪漫主义的观点再一次塑造了堂胡安的性格。他最好的作品是早期的《鞋匠和国王》（1840）。同时代人 M. B. de los 埃雷罗斯（1796～1873），以风俗主义的讽刺和写实取代了浪漫主义的伤感。《马尔塞拉，或三人中的哪一人?》（1831）以各种当代人物和风俗细节表现出了浪漫主义的另一个方面。

轻歌剧的流行，吸引了剧场的大部分观众。一种新的短剧（赫内罗·奈科，或名“钟头戏”）从1868年开始兴起，它是讽刺当代社会弊病的滑稽剧，题材通俗，逗人发笑，大受观众欢迎。于是后期浪漫主义戏剧在其影响下转向缺乏抒情性的当代题材。这个潮流的代表人物有：M. 塔马约·伊·巴乌斯（1829～1898），他出身于演员家庭，熟悉舞台艺术，杰出作品是《一种新剧》（1867），以演员生涯为题材，在舞台上演出戏中之戏；路易斯·德·埃吉拉斯（1830～1874），主要写历史剧和当代生活的喜剧，后者以《婚姻的十字架》（1861）为代表；A. 洛佩斯·德·阿亚拉·伊·埃雷拉（1828～1879）以政治家的犀利笔锋，撰写讽刺社会现象的剧本，如《新的堂胡安》（1863）。

19世纪与20世纪交替之际，是西班牙戏剧的浪漫主义向多方面转化的时期。其代表人物是J. 埃切加赖（1832～1916）。他能充分运用各种舞台技巧，取得出色的戏剧效果，并且精心安排结构，往往在困难的境遇中出现高潮。然而他的语言和人物过于做作，只求用来为吸引观众的情节服务。埃切加赖的戏剧，被称为新浪漫主义流派，属于这一流派的还有：E. 塞利斯（1844～1926）和莱奥波尔多·卡诺（1844～1934）。与此同时，现实主义戏剧也逐渐形成为一股浪潮，著名小说家B. P. 加尔多斯（1843～1920），把他创作的小说改写成剧本，坚持现实主义的风格，在人物性格的发展方面具有高度的戏剧性，如《堂娜佩费克塔》（1896）、《祖父》（1904）；E. 加斯帕尔（1842～1902）在问题剧《儿子们的罢工》（1893）、《永恒的问题》（1895）中，揭露了中产阶级道德的堕落；J. 迪森塔（1863～1917）写了一部描写工人生活的悲剧《胡安·何塞》（1906）和一部反映农村贫富斗争的悲剧《封建老爷》（1896）。

**近代戏剧** 近代西班牙戏剧中最重要的人物是J. 贝纳文特（1866～1954）。他以对欧洲当代戏剧的深刻了解、多方面的才华、敏锐的思考和观察，创作了大量各种不同风格的戏剧，把现实主义和浪漫主义结合在一起，如《利害关系》（1907），既露出辛辣的讽刺，也饱含抚慰的仁慈，其戏剧艺术和舞台技巧均达到无懈可击的地步。他的后继者 M. L. 里瓦斯（1878～1938）和G. M. 西埃拉（1881～1947）在戏剧艺术和题材选择方面均未能有所超越。堪与贝纳文特相比的唯有阿尔瓦雷斯·金特罗兄弟。他们的剧本充满笑料，冷嘲热讽，偏重于风俗的描绘和人情味的气氛。

另外一方面，以民族史诗和历史轶事为题材的诗剧，在 E. 马尔基纳（1879～1946）的笔下复苏。他在“九八年一代”强调文艺的民族化现代化思潮影响下，以现代主义的诗风，转向本民族的主题，力图发扬西班牙的民族精神。然而这种思潮，在小说家 R. M. del 巴列－因克兰（1866～1936）所作的剧本中，却以完全不同的风格体现。他的剧本重于主题的阐释，而不重于戏剧的技巧，运用夸张、怪诞的手法进行讽刺和嘲笑，从“荒唐”中求得戏剧的效果。

后来的 F.G. 洛尔卡.（1898～1936），带领剧团深入民间，以演出黄金世纪的名剧为其特色。他的剧本倾向于民间题材，富于抒情性，能够在抒情中体现激越的戏剧冲突。另一位诗人 R. 阿尔韦蒂（1903～　）的早期剧作以抒情手法描写民间传说，后来也写了以现实政治为题材的剧本。

**战后戏剧**　3 年的内战，使西班牙的文化活动中断了几乎 10 年之久。战前已经崭露头角的戏剧家，多数流亡国外，如以幻想抒情剧《搁浅的水中女妖》（1934）著名的 A. 卡索纳（1900～1965）及受了欧洲先锋派影响的 M. 奥夫（1903～1972）。他们的最好作品都是后来在国外写成的。留在国内的有：E.J. 庞塞拉（1901～1952），他认为戏剧本身就是似是而非，主张用荒诞和幻想替代真实的和日常的事物，使观众陶醉于忘情的大笑之中。

文化活动恢复期间，出现了一种“通俗戏剧”，从 40 年代流行到 60 年代。它具有批判社会问题的倾向，然而其风格主要是讽刺、嘲笑、逗趣，题材往往局限于男女爱情、家庭问题、社会弊病，以误会、密谋、骗局、作弄等等造成戏剧高潮。这一流派的代表人物有：J. M. 佩曼（1898～　），“通俗戏剧”占了他 60 余部作品中的一半以上；J. I. L. de 特纳（1897～　），他的两部剧本《没有翅膀的鹰》（1951），《堂何塞，佩贝和佩比托》（1952）获得了国家戏剧奖；C. de la 托雷（1897～　），运用电影的技巧来使其警探侦破的情节结构更加巧妙；J. 卡尔沃－索特洛（1905～　），写过 50 多部剧本；J. P. 卢比奥（1903～　），剧本大部分以爱情纠纷为题材，往往现实与幻想相结合，喜欢运用戏中戏的技巧；V. R. 伊里亚尔特（1912～　）以各种混杂的风格写了 30 多部剧本，在闹剧和喜剧中掺以幻景、魔幻和歌舞，然而其主题却倾向于严肃；M. 米乌拉·桑托斯（1905～1977），作品显示出戏剧艺术的逐步提高、主题的逐步深入，开始摆脱“通俗戏剧”造成的迎合观众趣味的倾向，第一部剧本《三顶高统帽》（1952）以悲剧性的幽默、深刻的现实主义以及逗人发笑而深思的情节，超越了“通俗戏剧”，但是他后来的作品却缺乏真正的独创性；A. 布埃罗·巴列霍（1916～　），第一部剧本《一座楼梯的故事》（1949）的演出，使当代戏剧达到了新的水平，该剧不仅主题切近现实生活，而且风格趋于多样化，富于独创性，既能为各种观众所接受，也为评论家所称道，从 1949～1974 年，他一共演出了 18 部剧本，包括现实的和历史的题材；A. 萨斯特雷（1926～　），更加具有战斗性，锐意对西班牙当代戏剧进行改革，戏剧实践、戏剧评论和理论都强调戏剧的社会功能，主张在戏剧中揭露暴力、压迫和不公正的待遇，经常采用历史的和外国的题材进行创作。

1973 年以前，尽管存在着严格的审查制度，西班牙的当代戏剧仍在迅速地发

展。一个方向是继续"通俗戏剧"的道路，另一个方向是进行独立的实验性的戏剧革新。前者有A. 帕索（1926～ ）、J. 萨洛姆（1928～ ）、J. J. A. 米连（1936～ ）等剧作家；后者则由于60年代起有许多经济独立的剧团出现，如巴塞洛那的演员剧团、大学生组成的戈利亚多斯剧团、反对戏剧商业化的人士组成的塔巴诺剧团等，使新一辈的剧作家有了用武之地，实现向多方面风格发展的理想。1973年以后政治形势的变化，使这种可能性具备了更加广阔的前景。

活跃于当代西班牙戏剧界的人士，比较突出的有：崇尚现实主义的C. 穆尼斯（1927～ ）、L. 奥尔莫（1923～ ）、安托尼奥·加拉（1936～ ）；带有抽象、寓言、讽刺风格的J. 鲁伊瓦尔（1925～ ）、A. G平塔多（1940～ ）；写实验性闹剧的L. 马蒂利亚（1939～ ）、L. 莫索（1942～ ）；具有强烈社会批判倾向的A. M. 巴莱斯特罗斯（1929～ ）；专注于探索新技巧、新方法的M. R. 埃斯特奥（1930～ ）等。

## 【希腊戏剧】

（Greek Drama）希腊戏剧分古希腊戏剧（公元前6世纪末～前2世纪末）和近代希腊戏剧（16世纪中～20世纪）。

**古希腊戏剧**　分悲剧、羊人剧、喜剧、摹拟剧。

"悲剧"一词在希腊文里作tragoidia，意思是"山羊之歌"。"悲剧"一词用到古希腊戏剧上，可能引人误解，因为古希腊悲剧着意在"严肃"，而不在"悲"。

悲剧起源于民间歌舞。古希腊农民于收获葡萄时节装扮成牧羊人，举行歌舞，崇拜酒神狄俄尼索斯，这种歌叫做"酒神颂"。表演时，临时编几句诗来回答歌队长提出的问题，讲述酒神在人世的漫游和宣教的故事。泰斯庇斯首先采用第一个演员来表演悲剧。埃斯库罗斯首先增加第二个演员。有了两个演员，才能有正式的对话，才能表现戏剧冲突和人物性格，因此埃斯库罗斯被称为悲剧的创始者。第三个演员是索福克勒斯增加的。

公元前534年雅典城创办"大酒神节"，泰斯庇斯首先在这个节日里把酒神颂化为悲剧。公元前6世纪末，雅典民主政治提倡集体生活，人民大众的思想情感要求用集体方式表达，惟有戏剧才能满足这种要求，因而戏剧得到进一步的发展。

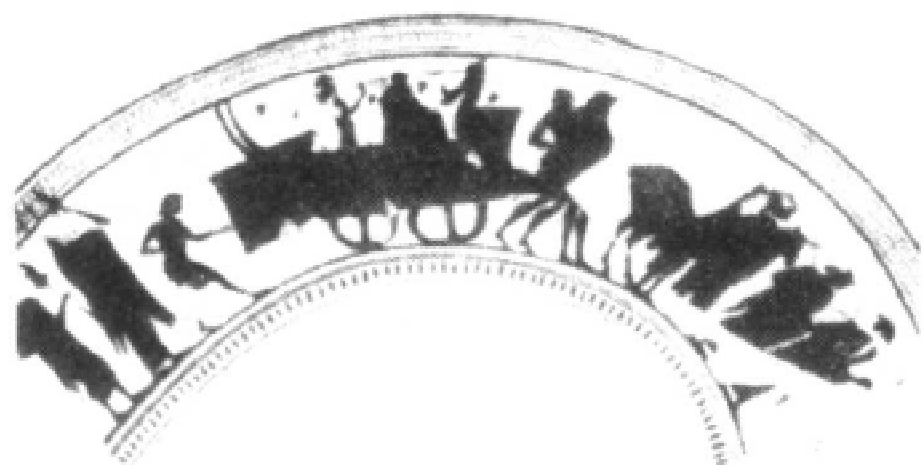
古希腊剧中的人物通常只有六七人，这些人物由3个演员轮流扮演，女角色由男演员扮演，戴面具，不使用假嗓。演员的动作缓慢而富于节奏，靠姿式和声音来表达情感。

古希腊悲剧的题材多半取自荷马史诗，通过神话和英雄传说反映当时的社会现实。这些悲剧接触到命运观念、宗教信仰、国际与国内战争、政治问题、民主制度、社会关系、家庭问题，并且提出了悲剧诗人对这些问题的看法。

古希腊剧场是露天的。观众席位于斜坡上，形如展开的折扇，能容纳一万多人。观众席前面有一个圆场，歌队和演员在圆场上表演，舞台是公元前4世纪下半叶才兴建的。

古希腊剧场上有自杀而无他杀。杀人流血的事件以及不易表演的场面，一般由传报人传达，不在圆场上表演。

古希腊的戏剧演出始终有歌队。队员一般不戴面具，他们的服装轻飘鲜明，可作为剧景的装饰。歌队跳舞、唱歌，安慰剧中人物，对剧中事件发表感想，向观众解释剧情，代表诗人发表意见。歌队最大



早期狄奥索斯节戏剧表演场面

的作用是代替幕，歌队唱一支歌，剧中的时间和地点可以发生变化。

泰斯庇斯之后有3个重要的悲剧诗人。第一个是科里洛斯。他于公元前523年左右首次参加比赛，40年中写了160部剧本。第二个是普拉提那斯。他于公元前500年左右同科里洛斯争夺戏剧奖赏。他写了50部剧本。第三个是佛律尼科斯，他首先引进女性人物，首先写历史剧。他的《米利都的陷落》写小亚细亚的希腊殖民城邦米利都于公元前494年被波斯国王大琉士攻陷的事，演出曾引起全场观众流泪，诗人因此被罚1 000希腊币。

此后雅典产生了3大悲剧诗人。第一个是埃斯库罗斯。他使悲剧具有了深刻的内容和完备的形式。他的悲剧布局比较简单，抒情气氛十分浓厚，人物气魄雄伟，风格庄严崇高，雄浑有力，有些夸张。第二个是索福克勒斯。他使悲剧艺术臻于完善。他的悲剧布局复杂、严密、完整，人物性格鲜明，风格朴质、简洁。第三个是欧里庇得斯。他善于描绘人物的心理，风格比较华丽，语言流畅，接近口语，十分自然。

公元前5世纪还有两个著名的悲剧诗人。第一个是伊翁。他写了40部剧本，其中有喜剧。第二个是阿伽同（约公元前445～前400?）。他的名声仅次于3大悲剧诗人。阿伽同首先虚构人物和情节，他的歌曲纤细曲折。

公元前4世纪，雅典在内战中失败之后，民主政治衰落了，悲剧也随之衰落。这个世纪比较有成就的悲剧作家是阿斯提达马斯，他写了很多剧本，甚是有名。他的同名的儿子写了240部剧本，公元340年上演了其中的《帕泰诺派奥斯》，大受欢迎，雅典人因此为他立了一座铜像。

从公元前3世纪起，希腊的戏剧中心移到了亚历山大里亚城。雅典的大酒神节举行到公元前120年为止，至此古希腊悲剧的历史便告结束。

羊人剧是一种轻松的笑剧，不是喜剧，一般在三出悲剧上演之后演出，作为一种调剂。

古希腊喜剧也起源于民间歌舞。农民于收获葡萄时节祭祀酒神，他们装为鸟兽，举行狂欢游行，载歌载舞，这种歌叫作komos（意思是“狂欢队伍之歌”）。“喜剧”一词在希腊文里作kom）idia意思是“狂欢歌舞剧”。

早在公元前6世纪，墨加拉就有一种描写神话故事和日常生活的滑稽剧，这便是喜剧的前身。

公元前487年，雅典城在大酒神节正式上演喜剧。喜剧之所以迟迟上演，是因为有人反对喜剧讽刺个人。基奥尼得斯在那次比赛中获奖，他是第一个被承认的喜剧诗人。



喜剧舞蹈



“新喜剧”剧景（浮雕）

古希腊喜剧的创作方法比悲剧自由。喜剧取材于现实生活，情节是虚构的。喜剧中的人物比悲剧多，但同时说话的一般也限于3人。喜剧采用日常语言。歌队队员是24人，往往分为两个小队，各自代表斗争的一方。喜剧不大注重结构，剧中的时间和地点有较多的变化。

古希腊喜剧的发展同民主政治和言论自由有密切关系，它随着历史的发展而逐渐演变，分为“旧喜剧”（公元前487～前404）、“中期喜剧”（公元前404～约前320）和“新喜剧”（约公元前320～前120）。

旧喜剧享有充分的批评自由，它所攻击的主要对象是政治上的权势人物和社会上的知名人士，因此受到这些人的反对。雅典法律曾于公元前416年颁布法案，剥夺喜剧的批评自由。



古希腊公元前5世纪烧制成的悲剧面具

旧喜剧的主题思想主要表现在“对驳场”中。斗争一方胜利之后，是一些欢乐的场面，显示胜利的后果，最后以宴会或婚礼结束。旧喜剧中有“插曲”，歌队长往往在插曲中代表诗人发表政治见解和个人牢骚。

公元前5世纪雅典产生了3个著名的喜剧诗人。第一个是克拉提努斯（约公元前484～前419）。他写了26部喜剧。首先写政治讽刺剧和社会讽刺剧，风格雄浑有力、尖锐泼辣。第二个是欧波利斯。他只活了30多岁，写了17部喜剧。风格比较温和雅致。第三个是阿里斯托芬，他是最杰出的喜剧诗人，剧本情节往往流于荒诞，但主题是很现实的。他喜欢采用夸张的手法造成喜剧效果，剧中有插科打诨，也有优美的抒情诗，风格多样化。



公元前1世纪古希腊的大理石面具

公元前5世纪还有3个有成就的旧喜剧诗人。第一个是克拉泰斯。他首先放弃讽刺剧，而编写具有普遍性的情节，风格轻松愉快。他的喜剧《野兽》写“黄金时期”炊具能自动做面包，食物能自动烹调。第二个是佛律尼科斯。他的喜剧《文艺女神们》写索福克勒斯同欧里庇得斯比赛悲剧艺术，胜利似归于前者。第三个是柏拉图（旺盛时期是公元前428～前389），他写了28部喜剧，其中有政治讽刺剧和神话剧。古代批评家说，柏拉图的



古希腊粘土烧制成的悲剧面具

风格既雅致又粗俚。

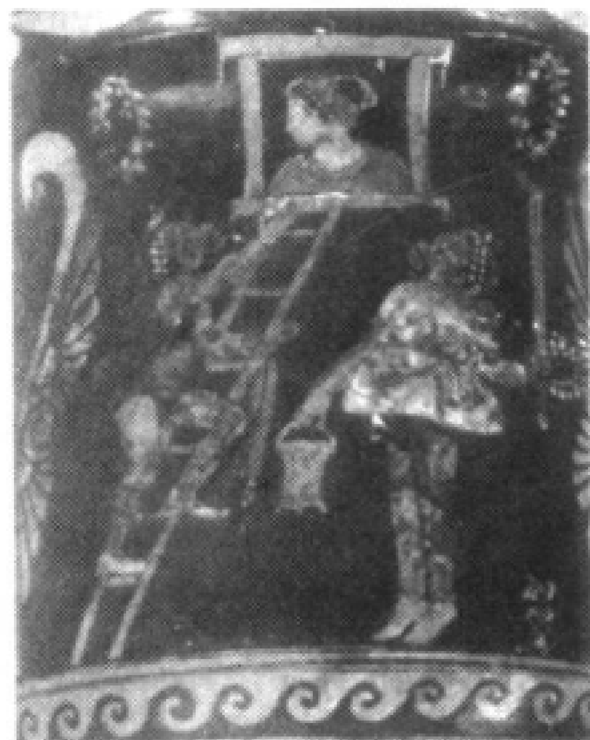
公元前4世纪，雅典政治、经济衰落，人民不能享受多少自由，因此喜剧很少批评政治，从而逐渐由政治讽刺剧过渡到世态喜剧，称为“中期喜剧”。

在现代所知的57个中期喜剧诗人中有3个比较著名。第一个是欧布洛斯。他写了104出旧喜剧和中期喜剧。他的神话剧中有很多谜语，谜语是中期喜剧的一个特色。第二个是安提法奈斯。他写了260部喜剧，其中一部是比较悲剧和喜剧的优劣的。第三个是阿莱克西斯。他是最杰出的中期喜剧诗人，写了245部喜剧，其中一些是新喜剧。他的喜剧风格很优美。



古希腊戴喜剧面具的演员塑像

自公元前4世纪末叶起，喜剧发展成为“新喜剧”。新喜剧不谈论政治，不讽刺个人，一般以家庭生活、爱情故事为题材，表现青年男女要求自由的愿望，把生活理想化，冲淡社会矛盾，缺乏深刻的思想内容。剧中人物性格鲜明、逼真，但都是定型的，如悭吝的父亲、机智的仆人。新喜剧结构简单，剧中的青年男女发生爱情，经过种种波折最后达到圆满的结局。新喜剧采用日常语言，风格明白清晰，优美雅致，剧中滑稽可笑之处一般是由情节或性格造成的，逗乐的笑话很少。



公元前4世纪古希腊彩画——喜戏中的场面

在现代所知的64个新喜剧诗人中有3个比较著名。第一个是菲莱蒙，他是米南德的劲敌，在演出中比米南德更受欢迎。他写了97部喜剧，风格比较粗俚，性格描写比较差。第二个是狄菲洛斯。他写了100部喜剧。第三个是米南德（约公元前342～约前291）。他是最杰出的新喜剧诗人。他的喜剧通过爱情故事反映当日的社会风尚和现实生活，情节曲折，描写细腻，人物性格鲜明、生动、真实，风格雅致、优美，而且很幽默。

古希腊喜剧的历史随着大酒神节的终结而告结束。

古希腊还有一个剧种，叫作摹拟剧。创始人是索弗龙（约公元前470～约前



《腓尼基少女》剧照

400），作品已失传。公元前3世纪产生了一种以现实生活和风俗习惯为题材的新型摹拟剧，这是一种短剧，在街头演出，分散文剧和诗体剧。剧中有悲剧成分，也有喜剧成分，再加上舞蹈和杂技表演，深受观众欢迎，一直流传到罗马时代。比较著名的摹拟剧作者是赫罗达斯（约公元前300～?）和狄奥克里图斯（约公元前310～前256）。前者传下7部完整的摹拟剧。后者传下3部摹拟剧，其中比较著名的是《叙拉古妇女》。

古雅典有3个戏剧节。勒奈亚节于1～2月举行，以演喜剧为主。大酒神节于3～4月举行，以演悲剧为主。乡村酒神节于12月至翌年1月举行，重演旧剧本。每个参加竞赛的悲剧诗人交3出悲剧和1出羊人剧，每个喜剧诗人交1出喜剧，由执政官批准3个悲剧诗人、3个或5个喜剧诗人参加比赛。执政官用摇签法分配给每个中选的诗人1个演员（即主角，其余的两个演员由主角挑选）和1个歌队。雅典的10个区各自推选出1人为候选评判员，演出完毕后投票评定，执政官从评判票中抽出5张来决定胜负。

**近代希腊戏剧**　始于文艺复兴后期。自1570年起，希腊处在威尼斯人的控制下，国土只剩下克里特和爱奥尼亚海上诸岛屿。此后100年间，是克里特戏剧，也是近代希腊戏剧的黄金时代。

霍尔塔特西斯出生在克里特岛，是近代希腊最杰出的戏剧诗人之一。他的作品有悲剧《埃罗菲莉》（1637）、喜剧《卡祖尔沃斯》（1600）。特里洛斯的悲剧《罗佐利诺斯》取材于塔索的《托里斯蒙多》，写爱情与友谊之间的冲突，受《埃罗菲莉》的影响，具有同样的优点。福斯科洛斯的喜剧《福尔图那托斯》模仿《卡祖尔沃斯》的结构和其中的一些场面，情节相同，有猥亵语而不流于淫秽。作者企图摆脱意大利喜剧的影响，写出更真实的克里特生活。

1669年，土耳其人重新占领克里特，希腊戏剧从此中断100年之久。到了18～19世纪才出现扎金索斯岛（在伯罗奔尼撒西北岸外）的喜剧。

古泽利斯（1773～1842）的著名作品《哈西斯》（1795）是在威尼斯人仍然占领着扎金索斯时期写成的。剧中的哈西斯是个吹牛军人，说话勇敢而行动怯懦。其他人物，如游手好闲的青年、狡猾的妇人、威尼斯驻防士兵，都取材于现实生活。扎金索斯人泰尔塞蒂斯（1800～1874）写了一部喜剧嘲笑诗歌比赛。

19世纪中叶，业余作家维赞蒂奥斯的《瓦韦尔》，描写希腊各地方的人各说各的方言，而引起许多滑稽的误会。该剧的演出取得很大的成功，20世纪后半叶还在上演。韦纳达基斯（1843～1907）的第一部戏剧《玛利亚·多扎帕特里》（1857）写威尼斯人占领希腊时期的故事，是一出真正的浪漫主义的作品，深受莎士比亚的影响。他后来转向古希腊戏剧，写古代的题材。

1888～1898年间出现了一种新型的田园喜剧，剧中有歌词。这种喜剧力图摆脱

浪漫主义影响，要求接近现实生活。剧中人物是现实的普通人，语言采用俗语（和官方语相对），情节中搀合着民间风俗与传说。这是戏剧复兴的先兆。较重要的剧作是K. 科科斯（1856~1891）的《老人尼科拉的古琴》（1891）和《吉阿库米斯船长》。但这种生动活泼的戏剧没有持续多久，从1896年起就衰落了。

给现代希腊戏剧复兴以最大推动力的，是赫里斯托马诺斯（1867~1911）。1901年他在酒神剧场号召雅典文人复兴戏剧艺术，随即成立“新舞台”，上演用俗语翻译的欧里庇得斯悲剧《阿尔克提斯》。赫里斯托马诺斯对戏剧演出、舞台装置和布景均有革新，这是现代希腊戏剧艺术的最大成就之一。

20世纪初年，一些作家受易卜生的影响，开始写社会问题剧和家庭问题剧，剧中人物大多是破落的贵族，他们的生活反映了社会的萧条与冷落。代表作家是G. 克塞诺普洛斯。1904年上演了他的《伯爵夫人瓦莱雷娜的命运》。该剧的中心人物是一个与周围的下层社会不相协调的贵妇人。他的作品具有浓重的感伤情调，反映了下层社会的悲哀和沮丧情绪，艺术上相当成功。P. 霍尔恩（1881~1941）的剧作结合风土人情和家庭问题剧的特点，触及社会的创伤与时弊，其《嫩枝》（1921）是一部富于戏剧性的作品，剧中人物的性格有发展。梅拉斯的《幽灵之子》是理想主义与现实主义相结合的作品，受到了易卜生的影响。

N. 卡赞扎基斯（1885~1957）是一位著名的诗人。1922年写《佛陀》和《奥德修斯》，1978年改成剧本。他的一些剧本主题相同，都写一个孤独的人明知斗争要失败而依然要去斗争。他的剧本语言晦涩，缺少矛盾冲突，不适于上演。

希腊国家剧院于1932年成立，迎来了一个新的时代。国家剧院当时由波利蒂斯担任导演和艺术监督，许多有才华的演员都集中在这个剧院里。

K. 库恩（1908~1987）于1942年创立艺术剧院，上演不同流派的作品，推动舞台艺术的革新。1954年，他上演奥凯西、萨特、布莱希特等人的作品，力求以新颖的表现手法赋予舞台以诗的魅力和意境。此外，他还探讨过现实主义社会问题剧的表演艺术，导演过美国作家A. 米勒的《推销员之死》以及各种现代戏剧流派和希腊现代作家的作品。

20世纪70年代涌现出大批剧作家，其中V. 齐奥加斯（1937~　）受荒诞派戏剧的影响，写了《苍蝇的喜剧》。阿纳戈诺斯塔基也写荒诞派独幕剧，表现青年一代的失望情绪。

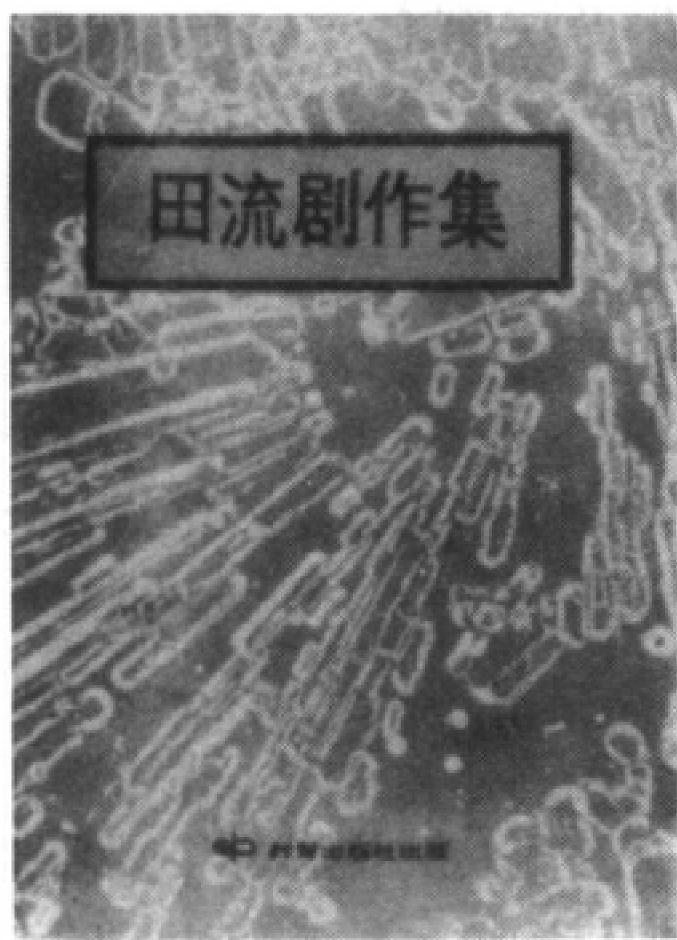
## 【新加坡戏剧】

（Singapore Drama）新加坡是多民族国家，华语话剧在剧坛上占主导地位。1919年，演出了《傻儿福》、《灾民泪》等话剧。30年代初开始公演具有地方色彩的《绿林中》和《兄妹之爱》等。1937年中国“七七”事变后，许多剧团演出了抗日救亡剧《警号》和《放下你的鞭子》等。当时以《怒涛》、《伤兵医院》和《民族公敌》的演出效果最好。当地剧作家也创作了《阴谋的把戏》等反对汉奸汪精卫的街头剧，并组织马华巡回剧团到马来亚演出和推动各地成立剧团。1942年日军南侵后，剧坛停止活动。

第二次世界大战结束后，华语话剧着重反映人民的悲惨遭遇和争取合理化生活的迫切要求。这类独幕剧主要有杜边的《明天的太阳》、朱绪的《和平以后》、王

秋田的《喜讯》和岳野的《风雨牛车水》等。1948年英殖民当局颁布紧急法令，戏剧活动进入低潮。反映现实的剧作只有韩萌的《不再受骗》和白寒的5幕讽刺剧《头家哲学》。1953~1956年反对黄色文化运动期间涌现出一批新人新作，如刘仁心的《废除妾侍》和黄毅的《新生命》等。自1957年至独立前，现实主义的剧作主要有李星可的戏剧集《桥上》、悲剧《报穷》、喜剧集《快艇》、历史剧与哑剧集《绿洲》以及林晨的戏剧集《建屋工地上》和朱绪的多幕剧《海恋》等。1945~1965年演出的中外名剧已超过260出，演出团体达50多个，其中业余剧团和各中学的戏剧团体各占一半。此外，也演出基督教人士创作的《第一件事》和《阴间的客人》等剧目。

1965年新加坡共和国成立以来，戏剧活动日趋活跃。文化部从1978年起每年




《田流剧作集》书影

举办一次戏剧节。这时期的戏剧集主要有田流的《田流剧作集》、王里的《悬崖》和关新艺的《学店》等。多幕剧有刘仁心的《百年树人》和史可扬的《生活的旋律》等。另有集体创作的剧本《喂，醒醒!》和《成长》等。1982年南方艺术研究会演出反映青年恋爱问题的《金银花》以及由14个剧团联合演出的社会问题剧《小白船》，均获成功。同年，新加坡写作人协会设立“黄望青剧本、小说奖”，评选出的获奖剧本有谢明的《芳踪何处》、蔡淑卿的《老树浓荫》和林君祥的《钻戒》。1984年，长达27集的电视连续剧《雾锁南洋》播放后，受到好评。

在马来语话剧方面，1952年成立的马来艺术协会话剧团曾上演由团长班尼·敏·旺译成马来语的《雷雨》和《哈姆雷特》以及马来话剧《盲女之恋》等。1955年成立的斯里瓦纳马来话剧团演出了《山峰》和《可爱的人》等剧目。团长纳特普特拉著有话剧、电视剧和广播剧等剧本200多部。

在英语话剧方面，1961年成立的英语实验话剧团曾用英语演出《雷雨》。至1983年为止，共演出《苏珊的舞会》等英语话剧42部。当地的英语剧本有吴宝星的《微笑之余》和杨罗柏的《新加坡，你在何方》等，大都强调各民族和睦相处和反映新加坡人的幸福感和自豪感。

## 【新西兰戏剧】

（Drama of New Zealand）新西兰见诸史籍的第一次戏剧演出是1841年的圣诞节前夕，在奥克兰一家旅馆的房间里表演。1843年，新西兰第一座剧院——皇家维多利亚剧院在惠灵顿建成，随后各个主要城镇也都纷纷建起剧院。19世纪60年代，新西兰虽不断进行乡土戏剧的实验性创作和演出，但由于国内采金事业的兴起，英国、美国和澳大利亚的巡回演出剧团不断涌向这个国家，使得本国戏剧的发展受到冲击，戏剧的创作也未能摆脱外来的影响。第一次世界大战以后，电影的兴

起和国内出现的经济萧条，使外来剧团的巡回演出逐渐减少，新西兰的业余戏剧运动应运而生，这对于推动职业戏剧的发展和乡土戏剧的繁荣起了重要的作用。在当时，新西兰的惠灵顿、奥克兰、克赖斯特彻奇和达尼丁等城市的一些较大的戏剧团体，都和英国戏剧联盟（后改为英国戏剧协会）有着密切联系。但新西兰戏剧事业的发展仍然力求保持自己的独立之势。在20世纪20年代和30年代之间，新西兰较有影响的剧作家如M. 霍奇、A. 马尔根、J. A. S. 科帕德和E. 布雷德韦尔等仍然创作多幕剧。第二次世界大战以后，较为成功的戏剧作品都是新西兰本土的诗人以及一些非戏剧作家的创作成果，这些人包括A. 柯诺、R. A. K. 梅森、P. 萨格森、J. K. 巴克斯特以及移居国外的D. 斯图尔特等。他们的作品大多由一些小型的实验性剧院演出。

第二次世界大战以后，在一些外来巡回演出剧团如L. 奥立弗和费雯丽领导的老维克剧团的刺激下，新西兰的戏剧家意识到必须致力于建设自己的国家职业剧院，以与外来的剧团抗衡。但先后出现的几座剧院都未能持久地办下去。1953年，R. 克里奇和E. 坎皮恩从老维克剧团学习回来，组建了新西兰剧团，除上演新西兰剧作家的作品外，还曾演出过一些外来戏剧，如萧伯纳的《圣女贞德》等。这个剧团艺术上有所成就，但因经济困难于1960年停办。1960年和1964年，新西兰先后成立了新西兰艺术顾问委员会和女王伊丽莎白二世艺术委员会，从这以后，新西兰政府对剧院实行了津贴制。60年代，达尼丁、克赖斯特彻奇、奥克兰都成立了戏剧托拉斯经营剧团演出业务，这对推动职业剧团的发展起过积极的作用，其中奥克兰戏剧托拉斯所经营的剧团一直在墨丘利剧院演出，至今仍很活跃。对推动新西兰职业剧团发展起了更大作用的，应是惠灵顿的前台剧院，该院建于1964年，从半职业化逐步走向职业化，步伐稳健。这个剧院在一座仅容200个座位的汉纳剧场演出，1974年新西兰戏剧节就在这里举行，演出了B. 梅森的独角戏以及J. 穆萨菲亚的《牺牲者》、B. 麦克尼尔的《双虎记》等剧。

20世纪70年代，新西兰又出现3所仿照前台剧院而建的小剧院（座位均未超过250个），即克赖斯特彻奇的庭园剧院、帕默斯顿的中心剧院和达尼丁的幸运剧院，3家均由女王伊丽莎白二世艺术委员会资助。这3家剧院与墨丘利剧院和奥克兰新成立的戏剧公司联合成立了公共戏剧协会。值得提起的剧院还有：受波兰格洛托夫斯基质朴戏剧影响的阿玛莫斯剧院、接受法国戏剧影响的行动剧院以及红鼹鼠剧院、“伤怀”剧院、毛利族的“觉醒起来”剧院等等。

一些曾在惠灵顿前台剧院工作过的演员于1976年又组建了瑟卡剧院，这家剧院不属于公共戏剧协会，演员主要为广播和电视演出，同时以轮换的方式为剧院演出。成功的剧目有R. 霍尔的《光阴似箭》(1976)，由著名导演A. 泰勒执导，演出盛况空前。霍尔是60年代以创作广播剧崭露头角的剧作家，他的成功剧作还有《中年发胖》(1977)。1982年，由4个演员组建的德雷玛迪洛剧院以崭新的姿态出现，这家剧院致力于创造一种直觉的富于天然情趣的艺术风格，这种风格的另一特点是在演出中演员尽量同观众打成一片，强化彼此之间的感情交流。为了加强在广阔场地的演出效果，演出时还运用了杂技、舞蹈、摹拟表演、音乐和即兴表演等技巧。演出的主要剧目有《变形记》、《在

泽尔斯的一天》等。

随着文化民族主义情绪的高涨，特别是由于澳大利亚70年代戏剧新浪潮运动的影响，新西兰于1973年建立了由女王伊丽莎白二世艺术委员会和惠灵顿维多利亚大学资助的戏剧市场，负责推荐本国剧作家的作品，并鼓励新的创作。戏剧市场和一些职业剧团相配合，组织新剧讨论会，并从事剧本的出版工作，在1980年举行的第一次讨论会上，G. 麦克吉所作的被誉为新西兰戏剧创作里程碑的《包皮的挽歌》问世。

在戏剧教育工作方面做出显著成绩的有40年代的N. 马什和后来的N. 密勒。密勒曾建立新戏剧学校，后来又在这座学校的基础上建立由女王伊丽莎白二世艺术委员会资助的新西兰戏剧学校。这所学校具有较高的教育水平，在1974年以后，又由G. 韦希主持制定了一整套两年制演员训练教程。除此之外，一些剧院也与戏剧学校配合，举办训练班，对演员进行系统的培养；一些大学也设置有戏剧文学和舞台艺术的课程。

## 【匈牙利戏剧】

（Hungarian Drama）中世纪在匈牙利民间艺术的基础上、以宗教神秘剧和奇迹剧为最初形式逐渐演变和发展。16～17世纪，匈牙利人民反抗土耳其统治的斗争，成为这一时期匈牙利文学发展的动力。作家波得涅米萨（1533～1584）编译的《厄勒克特拉》（索福克勒斯原著）是匈牙利第一部剧作。

18世纪以后，法国启蒙运动和资产阶级革命促进了匈牙利文学艺术的发展。匈牙利戏剧文学奠基人拜赛涅伊（1747～1811）的拟古悲剧《阿吉什》（1772）是匈牙利启蒙文学的开端，他的著名喜剧《哲学家》（1777）是匈牙利第一个演出团体首次上演的第一部匈牙利剧本。

1790年，凯莱曼（1760～1814）创办了匈牙利第一座职业剧院。剧院的活动促进了戏剧的发展，活跃了戏剧生活。早期的现实主义作家、诗人和剧作家乔科诺伊（1773～1805）的著作集中体现了启蒙时期文学的重要成就，他为剧院翻译和改编了许多外国剧本，他的《泰姆派菲伊》（1793），描写一个青年诗人坎坷的遭遇，具有民主主义和爱国主义思想，是匈牙利第一部社会讽刺剧。

1792年在德兰斯瓦尼亚区，建立了第二座匈牙利剧院，即科罗日瓦尔兄弟剧院。它的领导人、导演兼演员是才华卓著的苛奇（1763～1842）。

匈牙利启蒙时期的优秀剧作家考托纳（1791～1830）的代表作《邦克总督》是匈牙利第一部成功的悲剧。此剧在作者逝世后的1833年首演，一直是匈牙利民族剧院的保留剧目。

19世纪上半叶，浪漫主义在匈牙利戏剧中占有特殊地位。剧作家反对古典主义的束缚，杰出的诗人、剧作家和戏剧评论家弗勒斯马尔蒂（1800～1855）被称为浪漫主义剧作的领袖。他的哲理诗剧《钟哥与金黛》（1831）表达了他对幸福的向往和对黑暗势力的抨击。西格里盖蒂的社会剧《牧马人》（1846）和匈牙利著名诗人裴多菲（1823～1849）的历史剧《老虎和鬣狗》（1848）在匈牙利浪漫主义剧作中都占有一定地位。

1831年匈牙利科学院成立了戏剧委员会。1837年在佩斯建立了马扎尔剧院，从1840年起改称为民族剧院。这是匈牙利最大的剧院，它聚集了匈牙利著名的导演和演员，如民族剧院的创始人之一埃格莱西

兄弟、德里夫人等。曾任民族剧院院长的西格里盖蒂为剧院创作了近百部剧本，其中《弃儿》（1868）、《罢工》（1872）等剧作被称为“人民的戏剧”。

1848年3月15日，民主革命失败后，许多作品以曲折隐晦的象征手法揭露和批判社会弊端。马达奇（1823～1864）的著名诗剧《人的悲剧》取材于圣经，描写亚当和夏娃探索人生的意义和目的，表现信心和疑虑、乐观与悲观的抗争。该剧100多年来一直是匈牙利舞台上的保留剧目，并被译成多种语言。

19世纪末，匈牙利文艺界在政治上分为拥护官方的保守派作家和反对官方的进步文艺团体两派，后者关心社会改革，要求维护个人权利，主张发展民族文艺。批判现实主义剧作家契基（1842～1891）的讽刺喜剧《寄生虫》（1880）、喜剧《贫困》（1881）和《气泡》（1887）等揭露了资产阶级的堕落和腐朽，在喜剧艺术技巧上取得了可喜的成就。

这时期影响巨大的布达佩斯民族剧院有3位杰出的戏剧家：剧作家契基、导演巴乌拉伊、演员雅莎伊。他们为现实主义的演剧艺术奠定了基础。20世纪初至1945年，民族剧院由于追求形式主义和唯美主义，上演剧目的思想水平和艺术水平下降，但在导演海沃西（1873～1939）领导的一段时间里，演出水平较高，并有所创新。以他为首的进步知识分子组织了“塔利亚”戏剧实验所，对演剧艺术进行了实验和革新。

两次世界大战之间，匈牙利戏剧文学继承了批判现实主义戏剧的传统，出现了一批优秀的喜剧作品。

布洛迪（1863～1924）是匈牙利批判现实主义戏剧文学的代表人物之一。他的社会心理剧《奶娘》（1902）和《女教师》（1908）歌颂了劳动妇女的美德，批判了当时的社会现实；《医生》（1911）和《情妇》（1917）等，也具有较高的思想艺术水平，被译成多种文字，在许多国家上演。莫尔纳尔（1878～1952）是这时期匈牙利戏剧文学的代表人物之一。他的剧作构思巧妙，富有戏剧性，受到国内外观众的好评。代表作《剧院》（1921）由《元帅》、《紫罗兰》和《李尔王序幕》3个独幕剧组成，构思巧妙，演出轰动一时。他的讽刺喜剧《天鹅》（1920）、《奥林匹亚》（1928）、《和谐》（1923）和《一、二、三》（1929）等，揭露了贵族、资产阶级的生活方式和金钱万能的社会现象。达尔瓦什（1912～1973）1941年创作的《深渊》一剧，深刻反映了匈牙利的农村生活。

1945年匈牙利解放，戏剧开始了新的阶段。50年代初，曼迪的《普通英雄》（1949，中译本名《平日的英雄》）、萨博的《夏日骤雨》（1950）、乌尔本的《战斗的洗礼》（1952）、沙尔卡迪的心理剧《九月》（1955）等，都塑造了工农兵和知识分子的形象。50年代末，喜剧创作发展迅速，费赫尔的《我们不是天使》（1958）、奇兹马列克的《废品的报复》等，都具有较高的艺术水平。

60年代后实行文艺开放政策，剧作题材更加广泛，形式更加多样。战争题材的剧本有多波兹的《春天来了》（1968）、胡巴伊的《爱情的三个夜晚》（1960）、沃尔克尼的悲喜剧《多特一家》（1967）等；道德题材的剧本有伊列什的《异已者》（1964）、涅曼特的《大家庭》（1963）、写历史人物的名剧《伽利略》（1953）；神话题材的剧本有久尔苛的《我的爱，厄勒克特拉》（1967）等。喜剧、讽刺喜剧以及现代派剧作在舞台上占有一定比重，如



《猫戏》剧照

沃尔克尼的《猫戏》（1969）加尔法什的讽刺喜剧《拉姆别金上校的高升》（1958）等。

匈牙利剧院很多，60年代末期，仅布达佩斯就有20多家剧院，其中著名的有布达佩斯民族剧院、马达奇剧院、匈牙利喜剧院、塔利亚剧院、人民军剧院等。之后又出现了一批实验剧团和小型剧团，它们遍及全国各地，多在小剧场演出。

当代匈牙利著名导演和演员有毛约尔、亚当、拜赛涅伊、戛波克、佩奇、梅萨罗什、辛可维奇、鲁克卡伊、图雷琪克等。

## 【伊朗戏剧】

（Iranian Theatre）在阿契美尼德王朝时期（公元前550～前331），人们每年举行仪式，把一个名叫古玛塔的篡位者的模拟人投入火中，表示对他的愤恨，这是伊朗戏剧的萌芽。在萨珊王朝时期（224～651），流行着一种"哭祭"仪式，也可视为一种早期的戏剧。相传古代国王霍斯陆之子夏瓦什因拒绝王妃苏达贝向他求爱，为躲避王妃陷害，请国王准予领兵抗拒来犯之敌，后被敌方杀害。人们憎恨王妃苏达贝，缅怀王子夏瓦什，每年在王子殉难日演出这段悲惨故事的片段。这种哭祭仪式一直持续至10世纪。从白益王朝（945～1055）开始，有再现伊斯兰教人物阿里次子侯赛因遇难的宗教仪式。其后，在伽色尼王朝（999～1037）、沙法维王朝（1502～1720）及凯加王朝（1796～1925）时期都有伶人（丑角）活动于宫廷之中。在凯加王朝时期，这种宫廷伶人发展为戏班，演出轻松愉快的喜剧。但是这种演出只有粗略的情节，台词主要靠演员即兴发挥，还不能称之为成熟的戏剧。

1849年，伊朗第一所现代学院技术学院成立后，在学院内修建了一所剧院，供王室戏班演出，上演过改编的莫里哀喜剧。

最早以波斯语写剧本的是密尔扎·阿卡汗·大不里士，他受阿塞拜疆民主主义者阿洪德扎德（1812～1878）的剧作影响而开始戏剧创作。他写的3部4幕剧发表在1908年的《联盟》杂志上。剧本接触到社会生活，反映了封建统治者的搜刮聚敛行径，但并不适于演出，因为只有断断续续的人物对话。

1905～1911年立宪运动时期，民主主义思想广泛传播，新文学创作蓬勃发展，戏剧创作和演出活动也日趋活跃。1908年第二届议会议员密尔扎·礼查汗·塔巴塔巴依·纳依尼在德黑兰出版了《戏剧报》，专发表剧本，但是其中多数剧本只供阅读而不宜于搬上舞台。

1910年前后，一些留学欧洲回来的知识分子组织了一些演剧社，如文化协会剧团、民族戏剧剧团等。文化协会剧团中主要人物是穆罕默德·阿里·伏路基和阿卜杜拉·莫斯杜菲等人，其活动具有鲜明的革命性。民族戏剧剧团的组织者是赛义德·阿卜杜·卡里姆汗，演出的剧目主要是经过改编的莫里哀喜剧。

1915年由赛义德·阿里·纳赛尔主持

的伊朗喜剧剧团成立，活动了约10年之久，具有广泛影响。其主要剧目是改编的外国戏剧，如莫里哀的《伪君子》和果戈理的《钦差大臣》。从中可以看出伊朗戏剧工作者利用外国戏剧影射本国现实的用意。

1916年，阿赫玛德·玛赫穆德发表剧作《梁伊老爷》，这是效仿《伪君子》创作的剧本。内容是讥讽一政界要人。他的另一部剧作《努鲁兹师傅》揭露了多妻制的罪恶，用群众语言表现了下层社会的生活，赋予该剧以民族色彩。同时期的莫卡达姆（1898～1925）写了剧本《贾法尔汗旅欧归国记》，引起强烈反响。这个剧本塑造了一个醉心西方物质文明的青年人形象，嘲讽了他的浅薄与无知。

1919年在德黑兰出现了歌剧团，影响较大的有礼查·沙赫尔扎德组建的歌剧团及1922年阿里·纳季·瓦泽里组建的歌剧俱乐部。歌剧剧目一部分是翻译的外国作品，但主要是根据古典文学名著改编的。新编剧目有《纳迪尔国王出征印度》、《纳迪尔国王的最后业绩》，改编剧目有根据史诗《王书》（菲尔多西）改写的近40种剧本。12世纪大诗人J.I.内扎米的两部爱情叙事诗，即《霍斯陆和西琳》和《莱伊丽和马季农》也改编为同名歌剧上演。

1925年礼查国王建立了新的专制统治，实行严格的书报检查，因而殃及新兴的戏剧事业，一度比较活跃的戏剧创作又走向低潮。

1941年礼查国王逊位后，戏剧创作又有发展。短时期内出现许多进步剧团，如以努什因·赫尔哈贺及荣莱特为核心的文化剧院剧团等。进步人士还建造了设备完善的菲尔多西剧院，成为进步戏剧活动的中心。1949年菲尔多西剧院被迫关闭，随后，又建造了萨迪剧院及巴哈尔剧院。1953年“八·一九”政变后，戏剧事业遭到打击。之后，戏剧一直没有突破性发展。

## 【意大利戏剧】

（Italian Drama）意大利民族戏剧的诞生是同中世纪教会及宗教仪式联系在一起的。

**中世纪戏剧** 最初的宗教戏剧形式是教会仪礼中的一种唱诗活动，常常是一问一答，形成戏剧对话。13世纪初，一种从宗教赞美诗演化而来的“拉乌达”（Lauda）在意大利中部地区流行，它采取短剧形式，由两名或数名歌手扮演圣经故事中的人物，有独唱、对唱或重唱。剧中的高潮常常是表现耶稣受难后圣母悲痛的场面。拉乌达很快从宗教仪礼活动发展为满足教徒集会和群众文化娱乐需要的戏剧演出。后来剧情不断充实，增加了场次和简单的道具，台词和角色被固定下来，由独唱者扮演基督、圣母，合唱队扮演群众。中世纪中期，一些拉乌达从异端的角度反映了政治、宗教问题。拉乌达推进了以后的世俗戏剧的发展。

在中世纪意大利戏剧发展过程中，鬻歌诗人，即民间演出的说唱演员起着一定的作用。他们逢宗教节日、洗礼、婚嫁，即在教堂、宫廷、街头和广场演出。他们的演唱或以古代英雄传说、民间故事为题材，或叙述当代普通人的生活，歌颂男女间爱情和世间欢乐，也常常对教会进行嘲讽。因此为教会所不容，常遭压制和迫害。但他们的作品反映了人民群众的思想情趣，并开始注意表现人物的性格和内心活动，加上生动有趣的即兴对话，因而具有旺盛的艺术生命力。13世纪西西里鬻歌

诗人切洛·德·阿尔卡莫的对歌《夏日芬芳的玫瑰》（约 1231～1250）是其中最优秀的作品。它情感细腻，人物性格鲜明，富于戏剧性，是最早的现实主义戏剧作品。

**文艺复兴时期戏剧** 从 13 世纪末叶起，中世纪神学和意识形态受到冲击，城市世俗文化得到很大发展，以人文主义思想为指导的文艺复兴运动兴起。意大利文艺复兴运动的最初成就突出地表现在诗歌、短篇小说上，到 16 世纪人文主义戏剧取代宗教戏剧而登上舞台。

文艺复兴时期喜剧的繁荣是以马基雅维利（1469～1527）、L. 阿里奥斯托（1474～1533）和 P. 阿雷蒂诺（1492～1556）的创作为标志的。马基雅维利的代表作《曼德拉草根》（约 1518）是第一部意大利语喜剧，该剧抨击教会的虚伪和堕落，谴责以金钱为基础的家庭关系，歌颂爱情和享乐主义。剧中人物的性格得到生动的刻画。阿里奥斯托的喜剧继承古罗马喜剧的传统，以爱情和家庭生活为题材，颂扬平民百姓，揶揄贵族富人，反映了社会的世态习俗。阿雷蒂诺的喜剧塑造了从王公侯爵至仆人、妓女等三教九流的人物形象，形式自由，语言通俗，具有强烈的喜剧效果。

悲剧在文艺复兴时期也获得发展。意大利第一部悲剧是 G. 特里西诺（1478～1550）的《索福尼斯巴》（1514/ 1515～1562）。该剧取材于古罗马历史，讴歌爱国主义。吉拉尔迪·钦齐奥（1504～1573）是“恐惧悲剧”的代表，他的《奥尔比凯》借恐怖、残忍的事件来刺激观众，进行道德教谕。阿雷蒂诺的《奥拉齐娅》（1546）以壮丽的场面描写个人同国家利益的冲突，是文艺复兴时期最出色的悲剧。

卢赞特（1502～1562）是方言戏剧的代表。他用帕多瓦方言写的剧作，以粗犷、活泼的风格，怪诞、夸张的情节反映农村劳动者的生活和他们的喜怒哀乐，具有强烈的泥土气息和现实主义艺术力量。

15 世纪末出现了一种新型的戏剧——田园剧。这些剧大都应贵族的要求而作，在各城邦的宫廷演出，以古代神话传说为题材，通常用韵律丰富的诗体写成，演出时配以悦耳的音乐和优美的服饰与布景，表现一些抒情的场面，但脱离现实生活。P. 波利齐亚诺（1454～1494）的《俄尔浦斯》（1480?）是最早的田园剧，取材于古希腊罗马作品，以俄尔浦斯到冥土去迎接妻子还阳没有成功的神话故事为情节，借用宗教戏剧和民间戏剧的表现形式，表达一种哀伤的情感。T. 塔索（1544～1595）的《阿明达》（1573）展示爱情的力量，赞美自然，洋溢着人文主义的思想情趣，但又没有摆脱宫廷贵族的趣味。G. B. 瓜里尼（1538～1612）的剧本《忠实的牧羊人》（1890）结合了悲剧和喜剧的成分，既保留了田园剧富于抒情性、音乐性的特点，又具有较强的戏剧性。从整体上看，田园剧打上了意大利文艺复兴运动衰落时期的印记，它是文艺复兴戏剧向巴罗克戏剧过渡的标志。

进步思想家和文学家布鲁诺（1548～1600）的《烛台》（1582），以漫画式手法、生动的剧情对现实生活中黑暗、卑劣的现象进行猛烈抨击。该剧继承和发展了文艺复兴喜剧的传统，又灌注了强烈的社会倾向性，显露出锐利的批判锋芒。

文艺复兴时期的戏剧理论研究也取得很大成就。古希腊罗马戏剧理论著作相继译成意大利语，对古代戏剧理论的诠释和阐述不断深入，戏剧评论家、剧作家从古代戏剧中汲取营养，探讨意大利戏剧发展

的道路，并向欧洲各国传播古代的戏剧知识。G. 吉拉尔迪借鉴亚里士多德关于悲剧的目的在于引起恐惧和怜悯、净化情感的理论，提出“恐惧戏剧”的观点，主张描写罪恶的事件，歌颂善行和美德，以进行伦理教育。卡斯特尔韦特罗（1505～1571）首次提出了地点一致的论点，为后来古典主义“三一律”的形成打下了基础。瓜里尼从理论上阐述了悲喜混杂剧这一戏剧新体裁的特征，给18世纪严肃剧奠定了基础。

意大利文艺复兴时期的戏剧虽然没有取得同诗歌、小说一样重大的成就，但是它取代中世纪的宗教戏剧，传播古代的戏剧知识，宣传人文主义思想，反映社会现实生活，为近代意大利戏剧的发展奠定了基础，在欧洲戏剧发展史上也产生了不容忽视的影响。

**17～18世纪戏剧** 随着16世纪末文艺复兴运动的结束，意大利戏剧呈现出衰落的景象。这在客观上促进了即兴喜剧的流行。即兴喜剧又称假面喜剧，没有剧本，全靠戴着假面的演员根据简单的提纲，或称幕表，在舞台上即兴发挥，随机应变。剧中的角色是定型的，各有固定的名字和性格。即兴喜剧采用群众喜闻乐见的形式，适合民间职业演员巡回演出的要求，内容具有强烈的社会讽刺性，因而受到欢迎。

和即兴喜剧同时流行的还有歌剧。当时的歌剧主要供宫廷贵族娱乐，偏重于单纯的音乐表演。P. 梅塔斯塔西奥（1698～1782）对歌剧进行了重大改革，把古典悲剧、田园剧与歌剧，音乐、诗歌与戏剧融为一体，注重刻画人物性格，表达现代人的情感，使歌剧剧本具有了戏剧性和文学价值。梅塔斯塔西奥的改革，对意大利和欧洲的歌剧、戏剧的发展产生过很大的影响。

18世纪下半叶，随着资本主义经济的发展，民族意识逐步觉醒，日益庸俗、僵化的即兴喜剧已不能适应历史的要求，于是启蒙主义戏剧应运而生。C. 哥尔多尼（1707～1793）对流行于意大利舞台200多年的即兴喜剧进行大胆的改革，创立具有时代、民族特色的“风俗喜剧”或称“性格喜剧”。哥尔多尼从民主主义立场出发，让平民成为舞台的主人公，对他们的聪明才智、纯真善良的品格予以热烈的礼赞，对封建贵族的骄横恣肆、腐败堕落予以尖锐的抨击。他的批评锋芒也指向资产阶级，揭露他们同封建旧思想的联系，同时，又塑造了理想化的、开明的资产者的形象。哥尔多尼的喜剧展示了意大利18世纪丰富多姿的社会生活，表达了民族复兴运动前夕资产阶级改革社会政治的要求，奠定了近代意大利现实主义喜剧的基础。

哥尔多尼的喜剧改革一直遭到贵族保守派剧作家C. 戈齐（1720～1806）的攻击。戈齐反对戏剧反映任何现实问题，谴责让下层人民作为舞台主角的做法，他写了许多童话剧同哥尔多尼的现实主义喜剧相抗衡。这些童话剧取材于古典作品和传奇故事，构思新颖，情节离奇，场面华美，富有浓郁的浪漫气息，因而吸引了许多市民观众，并对西欧浪漫派作家产生了影响。

另一位启蒙主义戏剧家V. 阿尔菲耶里在悲剧领域进行了成功的改革。他的悲剧大多取材于古代历史、神话或圣经，严格遵循古典主义的原则，但注进了启蒙思想，通过人民同暴君、民主同专制的冲突，反映意大利人民对自由、共和的向往。

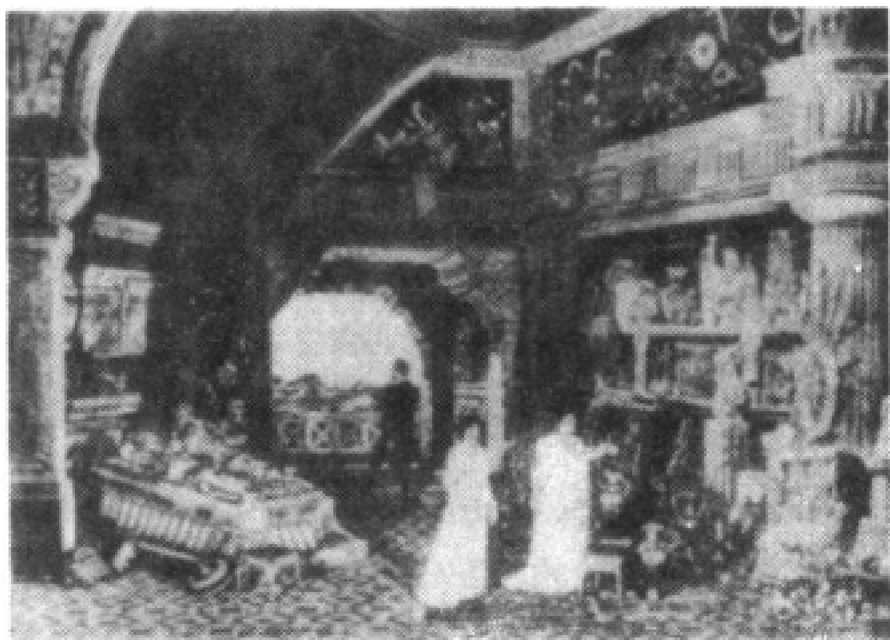
**19世纪戏剧** 19世纪上半叶，意大

利人民反对异族统治和压迫，争取民族独立、统一的复兴运动日益高涨。浪漫主义戏剧应运而生。浪漫主义剧作家多采用历史剧的体裁，借古喻今，表现意大利民族的觉醒，抒发人民群众争取独立、自由的心声。U. 福斯科洛（1778～1827）、S. 佩利科（1789～1854）、V. 蒙蒂（1754～1828）是早期浪漫主义戏剧的代表。福斯科洛的历史剧抨击给意大利带来祸害的拿破仑，是自由、民主思想的赞歌。佩利科的悲剧《弗兰齐斯卡·达·里米尼》（1815）取材于《神曲》，通过一双青年恋人的爱情悲剧，为复兴意大利而大声疾呼。蒙蒂的悲剧批判封建专制，颂扬雅各宾思想，但过分追求新奇的结构，华丽的诗文，从而削弱了思想锋芒。

A. 曼佐尼（1785～1873）是浪漫主义戏剧最重要的代表。他严厉批评古典主义的“三一律”对戏剧创作的束缚，强调悲剧重在思想内容，反映现实。他的两部著名悲剧《卡马尼奥拉伯爵》（1819）、《阿德尔齐》（1822）都取材于历史事件，揭示封建统治者内讧和异族侵略是意大利一切灾难的渊薮，塑造出英勇抗敌、威武不屈的民族英雄形象。

1870年，意大利实现民族独立和统一，资本主义迅猛发展，但封建关系并未彻底铲除，人民陷入双重压迫之下。19世纪末叶产生的真实主义戏剧是这一特定历史时期的现实生活的写照。真实主义主张真实地、毫不粉饰地展现现实生活中的事件，暴露社会黑暗面。G. 维尔加（1840～1922）是其杰出代表。他在《乡村骑士》（1883）、《母狼》（1886）中，把目光投向最贫穷落后的西西里，展现小人物的悲凉境遇，揭示在资本主义关系的冲击下，传统的乡村宗法制的瓦解，金钱势力对农民纯朴心灵的腐蚀，同时暴露出贫困和愚昧使劳动者精神受到扭曲的情景。他的剧作采用方言俚语，生活气息浓郁，淡淡的抒情中蕴含着哀伤的情调。在维尔加的影响下，一些剧作家纷纷把目光投向自己的家乡，写出一批洋溢着批判精神的戏剧作品，如G. 贾科扎（1847～1965）的《不幸的爱情》（1888）、G. 罗韦塔（1851～1910）的《多莉娜的三部曲》（1889）、M. 普拉加（1862～1926）的《贞女们》（1889）。真实主义戏剧开创了意大利近代现实主义戏剧的新生面，对第二次世界大战后的新现实主义戏剧也产生不小的影响。

**20世纪戏剧**　G. 邓南遮（1863～1938）是在真实主义的旗帜下开始文学创作的，但后来走向颓废主义。他的早期和



《死城》剧照

中期剧作或歌颂逸乐和强者（《死城》，1898；《荣誉》，1899），或表现艺术同道德的冲突，宣扬唯美主义和利己主义（《琪琭康陶》，1899），或表现爱情悲剧（《里米尼的弗朗齐斯科》，1901），渲染肉欲（《约里奥的女儿》，1904）。他后期的剧作《战舰》（1908）则歌颂罗马的强大，以宣扬军事扩张和殖民主义。邓南遮的戏剧是意大利迅速进入帝国主义阶段、思想文化领域发生剧烈分化的历史条件下的产物，迎合了统治阶级的需要。他的剧作不重视戏剧情节，而追求语言的典雅、意境

的优美，披露人物的病态心理和狂热的情感，他的以唯美主义和颓废主义为特征的戏剧，曾在意大利剧坛风靡一时。

L. 皮兰德娄（1867～1936）早期的戏剧创作也受到真实主义的熏陶，但他逐渐感到传统的文学艺术无法真实地反映当代社会急剧变化、扑朔迷离的客观现实。他打破传统戏剧的规范，不注重完整的故事情节，而采用怪诞的手法展示离奇、曲折的事件，把最大胆的假定性同自然主义相结合，表现“自我”与“假面”的永恒冲突以及人的本质不固定、人与人之间的关系不确实等抽象主题，揭示人物被扭曲的心理状态，把哲理剧同心理剧熔于一炉。《六个寻找作者的剧中人》（1923）和《亨利四世》（1922）是这种“怪诞剧”的代表。皮兰德娄以奇特的构思深刻地揭示出人的行为的荒唐无不渊源于社会的荒唐，他以痛切的心情概括了现代人的处境。皮兰德娄的另一些剧本，借助对人物心理的展示，侧重描写人抗拒异化、寻找自我本质的痛苦，如《寻找自我》（1932）。皮兰德娄的“怪诞剧”蕴含着深邃的社会批判性，使西方世界混乱、畸形、支离破碎的病态和人的处境荒唐无稽的真相得到了入木三分的刻画。皮兰德娄



皮兰德娄剧作《亨利四世》剧照



《女店主》剧照　（意大利，C. 哥尔多尼著）中央戏剧学院演出

的戏剧为日后现代派戏剧开辟了道路。

未来主义以传统文学艺术的反叛者的姿态在20世纪初叶登上舞台。F. T. 马里内蒂（1876～1944）的《未来主义戏剧宣言》（1915）概括了这一流派的理论主张：彻底摧毁导致传统戏剧僵化的手法，借助人物的直觉和潜意识、幻觉和想象，表现离奇古怪的反戏剧。未来主义戏剧没有完整的情节，没有戏剧冲突，台词支离破碎，在极端有限的时间、空间里展现夸大的、违反理性的舞台形象和人的意识冲突。未来主义不曾产生有重大艺术价值的剧作，但它对欧美现代派戏剧产生了影响。

F. 马尔蒂尼（1841～1928）、E. 斯卡培塔（1853～1925）是当时坚持现实主义道路的两位剧作家。前者既否定邓南遮的唯美主义，又反对皮兰德娄的戏剧试验，大力创作讽刺剧和小型喜剧，反映资产阶级社会的风尚习俗。后者对那不勒斯方言

喜剧的内容与形式进行改造，寓严肃的思想、真实自然的风格于滑稽、风趣的表演之中。R. 维维亚尼（1888～1950）的创作在20～30年代达到鼎盛，展示那不勒斯平民生活的甘苦是他的方言戏剧的特征。

法西斯统治时期，意大利戏剧呈现萧条景象。进步戏剧家遭到迫害。一些剧作家用戏剧为法西斯政权歌功颂德。墨索里尼政权崩溃后，戏剧逐渐复苏。U. 贝蒂（1892～1953）是皮兰德娄以后至40年代末最重要的剧作家。他的剧作大多以凶案



意大利即兴喜剧中的人物形象——弗萨尔藏画（左）

和丑闻为题材，揭露社会的弊病、官僚机构的腐化、人生的痛苦，剧中充满象征，又富于诗意。天主教剧作家D. 法布里（1911～1980）的创作开始于40年代，在50年代达到高潮。他的剧作多以现代资产阶级家庭伦理关系为题材，表现心理内省，在战后戏剧舞台上独树一帜。

战后最有成就的剧作家是E. 德·菲利波（1900～1984）和D. 福（1926～）。E. 德·菲利波把戏剧作为映照生活、与观众交流的手段。他用那不勒斯方言写作喜剧，自导、自演，反映普通人的悲凉际遇，讽刺市侩习气和陈腐的道德观



意大利即兴喜剧中的人物形象——弗萨尔藏画（右）

念，揭露不公正的社会现象。他的剧作继承假面喜剧的某些即兴表演手法，既幽默、风趣，又抒情、细腻，更饱含强烈的社会讽刺性，因而雅俗共赏。D. 福也是集编、导、演于一身，他主要创作政治讽刺剧，把即兴表演和现代派戏剧的手法结合在一起，采用滑稽、夸大和荒诞的手法对资本主义社会进行猛烈的抨击。德·菲



法罗那的意大利即兴喜剧（绘画）

利波和D. 福把战后意大利戏剧提高到一个新水平。

战后还涌现了一群具有不同倾向、风格，富有才华的戏剧家。S. 乔万尼奈蒂（1901～1962）的剧作受到精神分析学说的影响，表现个性同制约它的神秘莫测的力量的冲突。P. 莱维（1919～　）借用侦探文学的手法，致力于人物的心理分析。斯夸尔齐纳（1922～　）的剧本以抵抗运动、战后的政治斗争、社会事件为题材，具有鲜明的政治思想内容。一批著名的小说家也从事戏剧创作，为意大利剧坛注人了活力。A. 莫拉维亚（1907～　）的《世界正是那个样子》（1966）、《库尔特神》（1969）、《生活是游戏》（1970），在戏剧舞台上展现了异化的现代人的形象。L. 夏夏（1921～　）的剧本致力于揭露黑手党同权力集团沆瀣一气、犯罪造孽的事实。D. 布扎蒂（1906～1972）的戏剧打上了超现实主义的印记，表现人在命运的作弄下的孤寂和绝望。P. 帕索利尼（1922～1975）在诗歌、小说、电影和戏剧领域都卓有建树。他的剧本大多描写个人同现实世界的隔膜。

## 【印度尼西亚戏剧】

（Indonesian Theatre）印度尼西亚最具民族特色的哇扬皮影戏在8世纪即已出现。它源于古爪哇人的祭祖活动，后演变成娱乐性质的影戏。11世纪已有文字记载，15世纪后日臻完善而定型，在爪哇、巴厘一带流传至今。印度宗教文化传人后，哇扬戏的剧目受印度梵语文学和梵剧的影响，多取材于印度两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》，经改造后已爪哇化。著名剧目有《阿周那的姻缘》、《婆罗多大战记》、《德哇·鲁吉》等。后来爪哇的民族传奇班基故事和爪哇的历史演义也成为重要的题材来源。伊斯兰教传入后，在一些传统剧目中又注入伊斯兰教思想。哇扬戏不少为连台本戏，连演数夜，由一个称为搭郎的职业艺人主持。哇扬戏对其他艺术形式有深远影响，而戏中的著名人物形象也成为家喻户晓的性格典型。哇扬戏后来趋于多样化，除皮影哇扬戏外，先后出现有木偶哇扬戏，假面哇扬戏等，19世纪出现了人扮哇扬戏。

在传统戏剧中，除哇扬戏以外，爪哇岛尚有几种地方戏剧，其中较重要的有假面戏、格多柏拉戏、勒囊戏、鲁德鹿戏等。假面戏在16世纪末至17世纪中叶已广泛流传。格多柏拉戏据传产生于1885年，流行于日惹南部的农村，以演农村题材的戏为主，后来一度衰落。1926年东山再起，1945年印尼独立后日益受到欢迎和重视，在日惹成立了全印度尼西亚格多柏拉戏剧联合会。勒囊戏主要流行于雅加达一带，从演出服装上可以看出葡萄牙的某些影响，而在演出方式上又可看到受中国戏曲的某些影响。鲁特鹿戏流行于东爪哇一带，是民间喜闻乐见的一个剧种。

印度尼西亚的现代戏剧萌发于19世纪末20世纪初。在西方文化和戏剧的影响下，1891年奥古斯·马赫由在泗水创立了一个商业性的新剧团，上演伊斯坦布尔戏剧，伊斯坦布尔戏剧融乐、歌、舞、演、白5事以推进故事的开展，演员自编台词，即兴表演。伊斯坦布尔戏剧起初多取材于阿拉伯、波斯、印度、中国和西方的著名神话传奇故事，如《一千〇一夜》、《蕾莉与玛杰农》、《梁山伯与祝英台》等，后来也演莎士比亚名剧如《哈姆雷特》、《威尼斯商人》等。20世纪后开始演反映印度尼西亚生活的现代剧，如《达希玛姨娘》、《大盗希佐纳》等。伊斯坦布尔戏剧

由于深受市民欢迎而风靡一时，各地纷纷成立类似的职业剧团，其中邦沙万歌剧团和因陀罗邦沙万剧团最负盛名，故伊斯坦布尔戏剧后来也被称为邦沙万戏剧。1926年俄裔艺人毕叶德罗创立达达尼尔歌剧团，对伊斯坦布尔戏剧作了重大改革，使演出更趋正规化和现代化。

印度尼西亚的现代戏剧创作大约发轫于20世纪初，最初从事戏剧创作的多为华裔作家，著名的有杨众生（又名门希尔·安哇尔，1902～1962）、郭德怀（1880～1951）、温正兆（又名布鲁托·苏腊梭诺，1900～　）等。1911年发表的《危险的财产》可能是华裔作家创作的最早剧本。反映民族觉醒、与民族解放运动相联系的现代戏剧创作一般认为始于20世纪的20年代，以鲁斯丹·埃芬迪（1903～1979）的3幕诗剧《贝巴沙丽》（1924/1928?）为先导。这部诗剧通过富有浪漫主义色彩的神话故事，以象征和影射的手法，揭露和抨击殖民主义者，号召印度尼西亚青年为争取民族自由独立而斗争。但发表不久便遭到殖民当局的禁绝。耶明（1903～1962）为1928年印度尼西亚全国青年代表大会创作的3幕历史剧《庚·阿洛与庚·德德丝》也采用借古喻今的手法表现强烈的民族主义思想。30年代“新作家”时期，戏剧创作仍以历史题材为主，曲折表达民族愿望。最主要的剧作家是诗人萨努西·巴奈（1905～1968），著有《克尔达查雅》（1932）、《麻若巴歇的黄昏》（1933）等历史剧。他于1940年发表的《新人》是印度尼西亚戏剧史上第一部以工人斗争为题材的4幕现代剧。这个时期的另一个重要剧作家是尔敏·巴奈（1908～1970），主要剧作有《时代画像》（1937）、《楞刚·甘扎纳姨娘》（1939）等。

1942～1945年日本占领时期，占领当局企图利用戏剧作为宣传工具，印度尼西亚的剧作家则利用此机会大力发展民族戏剧事业。这个时期的戏剧创作主要特点是鼓吹民族主义和爱国主义思想，但也有为宣传日本“大东亚战争”效劳的戏剧。当时的主要剧作家后来都出有剧作选，如尔敏·巴奈的《貌柔质刚》（1953），埃尔·哈金（1906～1979）的《亚洲上空的风暴》（1949），乌斯马尔·伊斯马义（1921～1971）的《悲与喜》（1949）等。1944年5月乌斯马尔·伊斯马义在雅加达创立玛雅剧团，这是印度尼西亚的第一个戏剧社团，对后来的戏剧发展起了促进作用。

1945～1949年为印度尼西亚的八月革命时期。这一时期的戏剧创作在数量上有所下降，但在思想内容上则大有提高，作品更直接地反映民族斗争和现实生活，具有较浓厚的时代感。主要剧作家有乌杜伊·达唐·宋达尼（1920～1979）、特里斯诺·苏马尔佐（1916～1969）、巴赫迪尔·赛坎等。乌杜伊于1946年发表的诗剧《笛子》用象征的手法描述了民族斗争的整个历史进程；1947年发表的话剧《饭店之花》反映了现实生活的美与丑和对自由的向往；而1951年发表的《阿瓦尔与米拉》则反映了人们对八月革命后的现实感到不满和沮丧。巴赫迪尔·赛坎的《后卷》（1950）从另一个侧面表现了革命者对斗争失败的自省。

1959年印度尼西亚成立了戏剧协会。巴赫迪尔·赛坎的《麦拉比火山下的红岩》和达丽娅根据普拉姆亚小说改编的《万登新豪杰》都是不同时期人民斗争的真实写照。此外，代表不同思潮的戏剧也有较大发展，先后成立各种戏剧协会和剧社，如伊斯兰艺术文化协会、基督教戏剧社、茂物市戏剧联合会、日惹戏剧研究会

等。在戏剧创作方面也涌现一批青年剧作家，如伦特拉（1935～　）、莫丁戈·布舍（1937～　）、吉尔佐慕里约（1930～　）、纳夏·查明（1924～　）等。1955年创立印度尼西亚民族戏剧学院，这是专门培养戏剧人才的第一所高等戏剧学院。

60年代以后，戏剧创作的发展日益艰难。西方荒诞派的影响增大。这个时期最著名的剧作家除伦特拉外，还有布杜·威查亚（1944～　）等。

## 【印度戏剧】

（Indian Theatre）印度戏剧约起源于公元前8世纪，但没有剧本流传下来。古代戏剧用梵语和俗语写成，一般在宫廷演出。12世纪以后，梵语古典文学衰落，戏剧也衰落了。18世纪下半叶以后才先后在各地方文学中兴起。

**古典梵语戏剧**　公元前后产生的戏剧理论著作《舞论》对戏剧艺术作了全面的论述。但现存剧本均出自公元后。最早的是1～2世纪佛教诗人和戏剧家马鸣的3部戏剧残卷。残卷证实当时古典梵语戏剧已处在成熟阶段。现代学者关于印度戏剧的起源说法不一，主要有以下几种：①起源于《梨俱吠陀》中的“对话诗”；②起源于吠陀时代的宫廷弄臣（“小丑”）；③起源于印度《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》两大史诗的演唱；④起源于希腊戏剧的影响；⑤起源于木偶戏或影子戏。古典梵语戏剧的一般艺术特征是：①戏文韵散杂糅；②梵语和俗语杂糅；③剧中各幕的地点和时间可以自由变换；④剧中有丑角，起插科打诨作用；⑤剧本有开场献诗、序幕，幕与幕之间常有插曲，剧末还有终场献诗；⑥剧情通常以“大团圆”收场。

古典梵语戏剧的发展大致可以分为早期（1、2～4、5世纪）、鼎盛期（4、5～7、8世纪）和衰落期（7、8～12世纪）。重要的戏剧家有跋娑、首陀罗迦、迦梨陀娑、戒日王、毗舍佉达多和薄婆菩提等。

跋娑（约2、3世纪）是早期古典梵语戏剧家。1909年在南印度先后发现13部佚名作者的梵语戏剧抄本，据考证是跋娑的作品，统称为“跋娑十三剧”。这些剧本有独幕剧和多幕剧，取材于两大史诗、黑天传说、优填王传说和其他民间传说。其中的《惊梦记》（6幕剧）是跋娑的代表作。跋娑的戏剧语言简朴，情节生动，带有民间戏剧色彩。首陀罗迦（约3世纪）的《小泥车》是在跋娑《善施》的基础上进行加工和续写而成。此剧展示了印度古代中下层人民生活的生动画面，颂扬推翻暴君的人民革命，饱含民主性精华，在古典梵语戏剧中实属罕见。

在古典梵语戏剧的鼎盛期，迦梨陀娑是最杰出的诗人和戏剧家。他善于安排情节、塑造人物性格、揭示人物心理。迦梨陀娑传世的3部戏剧是《摩罗维迦和火友王》、《优哩婆湿》和《沙恭达罗》。它们都以宫廷生活为背景，以爱情为主题，以国王为男主角。这与迦梨陀娑作为宫廷诗人的身份有关。

戒日王（590～647）是印度古代帝王，著有3部剧本；《妙容传》、《璎珞传》和《龙喜记》。前两部描写宫廷风流艳史。《龙喜记》取材于佛经故事，描写太子云乘恋爱结婚和舍身救龙的故事，是一部佛教和印度教相混合的戏剧。毗舍佉达多（约7、8世纪）至少写有4部剧本，但流传下来的只有《指环印》。此剧自始至终描写政治斗争，没有女主角和爱情插曲，也没有宫廷丑角，在古典梵语戏剧中别具一格。薄婆菩提在古典梵语戏剧中的地位仅次于迦梨陀娑。他著有3部剧本：《茉

莉和青春》、《大雄传》和《罗摩传后篇》。这3部剧本不同程度地表现出反封建的进步思想，语言优美，感情奔放，风格雄健。其中《罗摩传后篇》充满哀婉动人的力量。印度传统认为薄婆菩提之所以能与迦梨陀娑并肩媲美，主要依靠这部剧本。婆吒·那罗衍（约8世纪）的《结髻记》取材于史诗《摩诃婆罗多》，它再现了俱卢族和般度族大战的故事。

从7、8世纪开始，古典梵语戏剧逐渐僵化，走向衰落。主要标志是：①在题材方面，一味依赖两大史诗和往世书（古印度18部诗体神话、传说等典籍的通称），或热衷表现宫廷艳史；②在人物性格塑造方面，因袭固定的模式；③利用戏剧形式写作叙事诗或图解宗教和哲学原则。这方面的代表作家是牟罗利（约9、10世纪）、王顶（约9、10世纪）和讫里瑟拏密希罗（11世纪）。牟罗利的《无价的罗摩》取材于史诗《罗摩衍那》。全剧类似一部叙事诗。王顶写有4部剧本：《儿童罗摩衍那》取材于史诗《罗摩衍那》，实际上是戏剧形式的叙事诗，无法搬上舞台；《儿童婆罗多》（残存两幕）取材于史诗《摩诃婆罗多》；《雕像》和《樟脑球》描写宫廷艳史。讫里瑟拏密希罗的《觉月初升》以抽象概念作为剧中人物，以戏剧形式宣传吠湿奴教不二论哲学观点。

从12世纪左右开始，古典梵语戏剧逐渐失去在印度戏剧领域中的主流地位，代之而起的是印度各地新兴的方言戏剧。

**泰米尔语戏剧**　在印度各个地方语言戏剧中，泰米尔语戏剧起源最早。古代泰米尔语的“纳达迦姆”就是通过歌舞表演形式表现一定故事内容的戏剧。在古代，有不少作品和理论流传下来，如《萨炎达姆》、《马帝瓦纳尔泰米尔戏剧》、《维拉卡达尔舞剧》、《舞剧论》等。泰米尔语戏剧主要在宗教节日期间在寺庙里上演，而且常常得到当时的泰米尔地区的诸王公的赞助。

在古代泰米尔地区盛行的民间戏剧主要有4种：①“古拉万吉”戏。内容多描写男女之间的爱情故事，一部名为《萨拉卡迪拉·普已拉》的古拉万吉剧本一直流传至今。②“巴尔路”戏。是一种专门反映农民生活的戏剧。③跛子戏。描写富农子弟游手好闲，结果倾家荡产，后来悔过自新的故事，带有规劝世人改恶从善的道德说教味道。④街头戏。是一种专门在街头露天表演的歌舞剧，通常在庙会和节日期间通宵演出。这些泰米尔民间戏剧，乡土气息浓厚，带有娱乐性质，艺术上比较粗犷。

18～19世纪，泰米尔语诗人对戏剧艺术表现出很大的热情，他们的剧作多取材于历史传说、往世书中关于湿婆大神信徒的事迹以及两大史诗中的故事。18世纪最优秀的泰米尔戏剧是阿鲁纳萨拉·格维拉亚尔（1712～1779）的《罗摩戏》和哥巴拉克里什纳·巴拉蒂亚尔的《黑天传说》等。19世纪较有代表性的有迦西·维斯瓦纳达·牟达里亚尔的《比兰玛·沙马贾》、《丹巴查利》，阿巴维比莱的《哈利钱德拉》，拉玛钱迪拉·格维拉亚尔的《沙恭达罗》、《婆罗多戏》等。这些戏剧多已失传。

19世纪以前的泰米尔戏剧作品以诗歌为主，中间插入一些道白台词。每一出戏的前面都有一首颂神诗歌，接着由一个丑角登台致开场白，他是贯串全剧的角色。戏的结尾有一首祝福诗，通常用一种叫作“达路”的曲调演唱。

19世纪末至20世纪初，在西方戏剧艺术的影响下，泰米尔戏剧发生了深刻的

变化。1891 年，孙达拉姆·比莱的诗剧《马语玛妮娅》的发表，标志着泰米尔语戏剧文学达到了新的水平。学者苏利亚·纳拉亚纳·萨斯特里亚尔在全面研究了泰米尔语和梵语的戏剧以及西方戏剧的基础上，写出了《戏剧学》一书，成为现代泰米尔语戏剧文学的指南。这一时期，出现了一批职业的泰米尔剧团。

泰米尔戏剧先驱桑格拉达斯·斯瓦米格尔（1867～1922）于 1914 年创建了和平慈善之路剧团，他有丰富的舞台经验，能自编自演，常常到各地巡回演出，还培养过许多演员。他的剧作达 40 种，大都取材于历史传说，也有一些是反映社会现实的。代表作有《阿贝曼尤·孙达丽》、《烈女苏罗萨娜》、《瓦丽出嫁》和《烈女阿奴苏那》等。

被誉为“泰米尔戏剧之父”的桑班达牟达里亚尔（1873～1964）是一位杰出的戏剧家。1891 年他在马德拉斯市组织了苏库纳剧社，1893 年，该剧社上演了他编导的现代剧《普什巴瓦丽》，轰动一时。他一生创作和改编了 90 多种戏剧，代表作有《两个朋友》、《贼首》、《魔鬼世界》等。他还将莎士比亚的几部名剧和迦梨陀娑的几部剧本翻译成泰米尔语并搬上舞台。他受西方戏剧影响较深，对泰米尔语戏剧的形式作了大胆的改革。他的论著有《泰米尔戏剧》、《舞台生活回忆录》等。

在印度民族独立运动风起云涌的年代，泰米尔戏剧舞台上出现了一批宣传民族革命的进步剧目，如 T. P. 克里什纳萨米·巴瓦拉尔创作的《土布的胜利》和《孟买慢车》、拉·文卡达萨拉姆的《第一声怒吼》、萨米纳达·沙尔玛的《巴纳普拉英雄》。

印度独立前后，有些剧作家还创作了一些反对种姓压迫，鞭挞不合理现象，宣传社会改革的优秀剧目，如 B. C. 拉迈亚的《车夫之子》和《警察的女儿》，安纳杜莱的《泪珠》、《女佣人》和《昏庸的正义之神》，古·萨·克里什纳穆尔蒂的《安达曼囚徒》等。此外，一些优秀的文学作品也被改编成戏剧搬上舞台，如著名诗人巴拉蒂的长诗《黑公主的诅咒》被改编成诗剧，由优秀演员 S. V. 沙迦斯拉纳玛姆和他的剧团搬上舞台。卡尔著的长篇小说《小偷的情人》和《雪山神女的诅咒》由 D. K. 桑穆迦姆兄弟剧团改编并上演，都受到欢迎。

20 世纪 50～60 年代，重要的历史剧作有古·阿拉吉利萨米的《诗王》（1963）、穆·瓦拉达拉简的《白查依亚帕》（1956）和《依朗哥》；反映现实题材的社会剧有阿基兰的《甜蜜的生活》（1955）、B. S. 拉迈亚的《院长的口头禅》（1957）以及 D. 切尔瓦拉祖的《时代交响曲》（1960）等。

**孟加拉语戏剧** 孟加拉语地区，在 18 世纪中叶以前，民间流行“般遮罗”歌舞、“衮姆拉”歌舞、表演大神化身——黑天本事的“亚德拉”歌舞。

18 世纪下半叶，孟加拉地区受到西方文化的影响。最初是翻译英国的剧本，后梵语古典剧本也开始翻译成孟加拉语并在舞台演出，接着又盛行改编英国戏剧和梵语戏剧的热潮，特别是莎士比亚戏剧作品的上演，受到欢迎。

1852 年，用孟加拉语写的约根德尔金德·古伯德的《吉尔蒂乐章》和达拉杰伦·西耿德尔的《妙贤与阿周那》问世，前者是以孟加拉地区的民间故事为基础的悲剧，后者是取材于《摩诃婆罗多》中英雄阿周那抢亲故事的喜剧。19 世纪下半叶，孟加拉语中出现了几个很有影响的剧作家。R. 德尔格尔登（1822～1886）于

1854年发表他的第一部剧本《贵族门第》，对高等种姓的言行不一和多妻制的封建恶习进行了讽刺和批判。他1866年发表的《新戏》，写一个富有的地主如何宠爱小老婆和小老婆如何虐待大老婆及其孩子，同样具有讽刺性和批判性。M. M. 德特（1824～1873）于1858年创作了优秀的神话剧《多福公主》（或译《希尔米什塔》），故事取自《摩诃婆罗多》。1859年他又发表了另一重要剧本《难道这就叫文明》，讽刺和鞭挞了那些崇洋媚外的可怜虫。D. 米特拉（1829～1874）于1860年发表了他的重要剧本《靛蓝园之镜》，描写了英国殖民主义者开办的靛蓝种植园中印度工人所遭受的残酷压迫和他们的反抗。这部剧本不仅在孟加拉地区，而且在整个印度都算是最早表现了反殖民主义色彩的作品。

1874年英国殖民当局颁布了"演剧法"，对剧本实行警察检查制度。许多剧作家更多地转向写神话传说剧和历史剧。G. 考什（1844～1911）是深受人民喜爱的戏剧家，他不仅创作了大量的剧本，而且参加演出，并建立了一座永久性的剧院。《开放的花朵》被认为是他最成功的剧本，写的是家庭悲剧。此外，他的重要剧本还有《佛陀传》、《罗摩的林居生活》、《莫希妮》、《阿育王》和《牺牲》等。R. 泰戈尔（1861～1941）既是诗人和小说家，也是戏剧家。他留下了40种戏剧作品，体裁各式各样，表现手法丰富多彩，特别是象征剧取得了最大的成就。其中主要剧目有《国王》（1910）、《顽固堡垒》（1911）、《邮局》（1911）、《春之循环》（1915）、《摩克多塔拉》（1924）、《红夹竹桃》（1924）和《纸牌王国》等。对于他的戏剧，只有理解了印度传统的思想、文化和哲理后才能了解其深刻含义。

在现代戏剧家中，D. L. 拉耶（1863～1913）写了很多历史剧。他既熟悉印度梵语古典戏剧的传统，又了解英国戏剧的特点，在剧作中吸收了各自的长处，产生了重大影响。主要剧作有《伯勒达伯王》、《杜尔迦达斯》、《努尔加汗》、《麦克尔的陷落》、《沙加汗》和《旃陀罗笈多》等。格西珞德·伯勒萨德·维德亚维诺德（1853～1927）也以写历史剧为主，目的是唤起人民群众的爱国热情和对异民族统治的憎恨，歌颂为了保卫自己民族的荣誉而进行反抗的民族英雄。他的主要剧作有《普拉塔巴托特耶》、《阿勒姆吉尔王》等。

第二次世界大战和印度获得独立后，孟加拉戏剧舞台被电影电视所取代，剧本创作、演出活动日趋减少。在新的剧作家中，门默特·拉耶较为有名。

**印地语戏剧** 在印地语的一些方言地区，从很早的时候起，民间就流行木偶剧和影子戏。从15世纪起，民间还演出"罗摩本事剧"和"黑天本事剧"，分别表演有关罗摩和黑天的故事。这种表演形式一直延续到现代。

印地语文学史上出现的第一部剧本是《罗摩衍那大剧》创作于1631年（一说是1610年），作者是伯拉纳金德．觉杭。也有人认为第一部剧本是15世纪诗人维德亚伯迪创作的《牧童的胜利》。《罗摩衍那大剧》是诗剧，比这部剧本稍晚的有勒库拉姆·纳格尔的《大会篇纪盛》、勒切米拉姆的《黑天》和维西沃纳特·辛赫的《罗摩的喜悦》，这3部剧本都取材于两大史诗和往世书的神话，有爱情题材，也有表现英雄人物勇敢业绩的题材，不过缺少戏剧性，主要是各种人物对话体的诗歌。18世纪，诗人德沃德特（1673～1769）写了诗剧《幻境的骗局》（1755），特点是将抽象概念人物化，故事带有哲理意味。这

种手法曾经是梵语戏剧家马鸣和11世纪的讫里瑟拏·密希罗采用过的。

在近代以前，印地语文学中有一些译自梵语古典戏剧的作品，还有改编两大史诗和往世书神话故事的作品，其中比较成功的有戈巴勒金德·吉利特尔的《友邻王》(1841)。

19世纪下半叶的B. 赫里谢金德尔(1850～1885)是印地语近现代戏剧的开拓者。他的剧本更接近现代话剧，情节有发展，有戏剧性的冲突和高潮。有些剧本也曾成功地搬上舞台。赫里谢金德尔从梵语和孟加拉语翻译和改编了近10部剧本，创作了9部剧本。1873年，他发表第一部剧本《按吠陀杀生不算杀生》，1875年写出《信守不渝的国王》，1876和1877年先后发表了代表作《印度惨状》和《印度母亲》。后两部剧本充满强烈的民族主义爱国思想，目的是唤醒正在沉睡的印度人民。赫里谢金德尔还从事过演出活动，导演过自己所写的戏剧。

20世纪的主要剧作家是J. 伯勒萨德(1889～1937)。他创作了12部剧本，主要有《健日王塞健陀笈多》、《旃陀罗笈多王》、《特路沃斯瓦米尼》等。这些都是历史剧。目的是用古代的英雄人物来激励当时受英国统治和压迫的印度人民。另一部剧本《欲望》(1926)采用了梵语古典戏剧传下来的把抽象概念拟人化的手法。

U. 阿谢格(1910～　)是一个成功的剧作家，他写了十几部多幕剧和许多独幕剧。剧本最大的特色是紧密联系现实生活。《第六个儿子》暴露了资本主义社会中人与人之间的金钱利害关系。《幽禁》和《飞翔》写爱情和婚姻问题上的矛盾冲突。《第一条出路》展示了民主思想战胜封建落后思想，是作者最成功的剧本。阿谢格的独幕剧也很有影响，《暴风雨到来之前》是代表作。

乌德耶辛格尔·珀德(1898～1966)的重要剧本有《安巴》、《萨竭罗的胜利》、《鱼香女》、《众友仙人》、《德罗纳大师的自我反省》、《马勇》等，都取材于《摩诃婆罗多》和往世书的神话。此外，勒格谢米·那拉延·米什拉写了《阿育王》、《托钵僧》、《吉星临门》。戈温德·沃勒珀·本德写了《新郎的花环》、《王冠》、《葡萄女儿》。还有两位写独幕剧的作家拉默古马尔·沃尔马和普沃纳谢沃尔·伯勒萨德，前者写的独幕剧集子有《地王的眼睛》、《绸领带》、《美丽的米德拉》、《七色》、《大人物》、《灯节》等，后者所写虽然不多，但他的独幕剧集《商旅队》却很有影响。

**乌尔都语戏剧**　乌尔都语戏剧一开始主要受民间戏剧和英国及欧洲戏剧的影响。18世纪末英国殖民当局为了宣传英国文明和给在印度的英国人提供娱乐的需要，提倡上演英国戏剧，后来在孟买建立了第一家剧场——维多利亚剧院。

19世纪，名存实亡的穆斯林王朝的一些君主和王公大臣在宫中让宫女演出歌舞剧，有的甚至还亲自扮演角色。其中最突出的是瓦吉德·阿里·沙赫(1822～1887)。有人认为他是乌尔都语最早的戏剧家。不过，一般认为阿玛纳特(1816～1859)奉瓦吉德·阿里·沙赫之命创作的《因陀罗天廷》(1853)才是第一部正式剧本。它描写绿宝石仙女与人间一个英俊王子的爱情故事。它是首次在舞台上公演的乌尔都语戏剧。

当乌尔都语戏剧进一步发展和演出获得成功以后，印度的一些波斯裔拜火教徒纷纷在孟买、德里和加尔各答等地组织剧团或演出公司，上演乌尔都语戏剧，还聘请专业作家改编和创作剧本，于是英国和

欧洲的许多著名剧作、伊斯兰教的传说、波斯和阿拉伯的神话传说、印度的大史诗以及往世书的神话，都被改编成乌尔都语剧本。此外，古典梵语、孟加拉语、印地语、马拉提语的剧本也被翻译成乌尔都语。

20世纪早期代表性的剧作家有阿迦·赫什尔·克什米利（1879～1935）和贝塔布·德赫勒维（？～1945）。前者的重要剧本有《突厥美人》、《女人的爱情》和《白色的血》；后者的重要剧本有《纳兹尔遇害》、《英国女人》和《毒蛇》。这些剧本文笔优美流畅，对话幽默风趣，但是题材尚未脱离旧的传统。

这个时期，一些小说家和散文家也写了一些以现实社会生活为题材的剧本，大多是供阅读的文学剧本，不适宜搬上舞台。

20年代以后，随着争取民族独立斗争的开展，一批作家写出了一些政治性的剧本。如梦席·拉姆米什瓦尔、普拉沙德的《独立》，胡尔希德的《民族叛徒》，克山·昌德，齐巴的《受创伤的旁遮普》，扎法尔·阿里·汗的《日俄战争》哈比布·勒赫曼的《贫困的印度》，玛依尔·德赫勒维的《章西女王》、《英印政府的巡礼》和《纳纳先生》等。这个时期，伊姆迪亚兹·阿里·达吉（1900～1970）写的《安娜尔·格丽》（1922）非常成功。剧本描述宫女与阿克巴大帝之子萨里姆王储之间的爱情悲剧，主人公的叛逆性格，反映了印度人民反帝反封建的迫切愿望。剧本情节紧凑，语言优美通俗，被认为是现代戏剧的里程碑。

1930年电影开始流行，1936年全印广播电台开始播放广播剧，剧团纷纷解散，乌尔都语的舞台戏剧从此衰落。

印度和巴基斯坦分治前后，仍有不少作家通过戏剧来反映社会生活中各种严峻问题，依斯麦特·佐格泰依（1915～ ）写了反映分治时期动乱、带有讽刺色彩的《撒旦》和《土气排场》，穆罕默德·哈森写了《彩排》和《竞技场》，哈佳·艾森默德·阿巴斯（1914～ ）写了《原子弹与菠萝》、《永生》、《墙》和《姑娘》。

当代乌尔都语戏剧题材普遍取自现实社会生活，以短剧和独幕剧居多。到60年代剧作家转向电视、电影和广播的倾向更为突出，也写出了不少很受欢迎的电影剧本、电视剧和广播剧。较突出的有巴罗·克德西亚（1935～ ）的《饥饿的土地》和《这难道不是疯子》等。乌尔都语的舞台剧本创作和演出则一直在走下坡路。

**其他语言的戏剧** 除了上述几个语种外，印度其他地方语言的戏剧也有不同程度的发展，其中马拉提语、古吉拉特语以及马拉雅拉姆语的戏剧发展到了相当的水平。

19世纪80年代用马拉提语翻译并演出了梵语名剧《沙恭达罗》，译者是班度伦格·吉尔罗斯格尔，接着他又创作了《激昂公子》和《罗摩失国》两部剧本，分别取材于两大史诗。稍后，其他一些剧作家也纷纷用传统的神话故事进行戏剧创作。高尔哈德伽尔（1871～1934）被认为是新戏剧的创造者，他转向了社会的现实生活，以不合理的婚姻制度、多妻制以及寡妇问题为题材创作剧本，代表作有《英雄的儿子》。格德格里（1885～1919）是20世纪早期最有名的剧作家，他吸收了同时代和稍早的剧作家之长，写了7部作品。他的《弃绝爱情》写了不合理的婚姻和寡妇的可悲故事。卡迪尔格尔（1872～1948）是现代戏剧的革新者，被认为是戏剧大师。他写了10多部剧本，获得很大

声誉。他的《空竹的伏诛》用大史诗中的故事影射当时的现实，是一部反映民族主义精神的作品，出版后被英国殖民当局没收。另外还有两个重要戏剧家瓦门拉沃·觉希（1881～1956）和马马·瓦雷卡尔（1894～1965）。前者善于创作富有斗争精神的戏剧，如《战鼓》；后者创作了10多部剧本，都是写政治和社会题材。政治题材的剧本洋溢着民族主义的思想感情，社会题材的作品反映了社会上存在的种种弊端，《奴隶》和《罪恶的德行》是他重要的作品。

古吉拉特语的舞台演出出现于19世纪下半叶，起初，波斯裔拜火教徒的剧团演出的戏剧吸引了古吉拉特人的注意，逐渐他们自己也成立了剧团，演出了自己创作的剧本，第一部上演的剧目是《幸运的姑娘》。20世纪初，剧作者形成了两类，一类是专门为了上演创作剧本，文学性不强；另一类剧作家则从事文学性的剧本创作。和舞台没有什么关系。以后非商业性的剧院成立，文学性的剧本逐渐繁荣，并且也有了上演的机会。这时的剧本创作既采用了梵语古典戏剧的手法，也吸收了西方戏剧的某些特点。剧作家根海亚拉尔·马尼格拉尔·孟希（1887～1970）的神话剧有《因陀罗的失败》、《残印公主》、《众友仙人》等，社会剧有《青年独身者》、《苦恼的教授》等。金德尔沃登·默赫达写了数十种作品，其中最主要的是写铁路工人生活的《火车》。其他重要剧作家还有勒门拉尔·德赛（1892～1954），主要剧作有《联合》、《怀疑的心》；乌木尔瓦利亚善于写独幕剧，《鱼香女》和《马拉仙女》是他的两部主要独幕剧集；乌马辛格尔·觉希（1911～　）也是独幕剧作家，他的独幕剧集有《受到诅咒》和《烈士》；纠尼拉尔·马利亚（1922～1968）既写独幕剧，也写多幕剧，以刻画人物而受到读者和观众的欢迎。

马拉雅拉姆语地区喀拉拉邦盛行一种古典舞剧，表现两大史诗和往世书的神话故事。演员穿着宽大的演出服装，戴着化妆的假面具进行表演。这种舞剧称作卡塔卡利舞。后来流行到了其他语言地区。马拉雅拉姆语的戏剧开始于19世纪末，初期受梵语古典戏剧和西方戏剧的影响。早期的剧作家有格西沃·比莱（1867～1913），他的剧本主要有《斯达拉玛》和《罗陀和黑天》。现代的著名剧作家有潘尼格尔（1895～?），他善于写神话剧，《毗湿摩》、《十首王之妻》就是他的神话剧的代表作。还有勒默纳·比莱（1858～1922）、克里希那·比莱（1917～　）。前者善于写社会剧，主要作品是《古鲁比拉·格尔利》；后者善于写历史剧，主要作品是《断瓦颓垣》。此外，盖尼格尔·伯德玛纳帕·比莱（1898～　）也是有名的剧作家，他的历史剧《维鲁登比德尔沃》充满民族主义精神。现代年轻的剧作家中，纳耶尔的《胆量》，杜比尔的《你使我变成共产主义者》产生了比较重要的影响。

印度古代梵语古典戏剧曾盛行了1000年左右，留下了许多优秀的作品和丰富的戏剧传统。但是自12世纪左右梵语戏剧衰落后，戏剧这一传统在各个地方语言文学中并未很好地继承下来。中间曾有一段很长时期的空白。除了个别几个语种曾断断续续有少量的戏剧作品问世外，一般都到了18、19世纪近代文学开始后才逐步发展和走向繁荣，而且一般都从翻译和上演梵语古典名著开始，并进而翻译和上演西方的特别是英国的戏剧，然后用本地区的语言进行创作。戏剧的创作和演出兴盛了一个世纪左右，在20世纪30年代，特

别是40年代以后，由于广播、电影、电视的飞快发展，戏剧演出减少，剧本大多成为只供阅读的案头之作。

## 【英国戏剧】

（English Drama）英国戏剧起源于教堂的礼拜仪式。9世纪复活节弥撒中有一段被称为“你找谁”的插曲，一位教士装扮天使守护基督的坟墓，另外3位教士装扮成3个叫玛丽的妇女来朝拜圣墓，他们对话性的轮唱和表演动作，已具有戏剧的雏型，并由此发展成一种作为教堂礼拜仪式组成部分而演出的戏剧，称为“礼群剧”。

**中世纪戏剧** *奇迹剧* 礼拜剧在发展过程中逐步世俗化，从13世纪起，由市民代替教士，由拉丁语改用方言，并转移到教堂外演出，情节也日益复杂，增加了市俗的喜剧成分，成为独立的戏剧形式。但内容仍以搬演圣经故事和圣徒事迹为主，称为神秘剧或奇迹剧。15世纪，奇迹剧在英国各地广泛演出，通常是在圣诞节、复活节、基督圣体节等宗教节日举行，有时要延续三四天，舞台设在城市广场或可移动的大马车上。不同行会分别负责演出与本行业有关的剧目，如船业公会演出《建造方舟》，面包业公会演出《最后的晚餐》等。

奇迹剧传世的共有4个组剧。即切斯特组剧（25出）、约克组剧（48出）、威克菲尔德组剧（32出）和考文垂组剧（42出）。威克非尔德组剧根据其手稿保存者的名字，又称为托内莱组剧。约克组剧中的《十字架受难》用罗马士兵的残暴和玩世不恭衬托耶稣受难，以表现悲壮氛围见长。威克非尔德组剧中的《建造方舟》、《牧羊人剧二》则以富于生活气息和喜剧色彩著称。在奇迹剧中，现实人物与传说人物同时出现；情节打破了时空的界限；悲剧和喜剧、崇高与滑稽因素掺合在一起。这些特点对以后的英国戏剧，特别是文艺复兴时期的英国戏剧有着重要影响。

*道德剧* 道德剧产生于14世纪下半叶，从教堂的布道仪式演变而来，也是一种宗教剧，以宣传教义、进行道德劝诫为目的。它采用中世纪常用的寓意手段，把各种道德品质拟人化。现存最早的一部是《牢不可破的城堡》（约1440），此剧写“人类”从青年到老年的生活，描绘了“人类”灵魂中善与恶的斗争，这一主题是以后的道德剧中经常出现的。最著名的《人人》出现于约1495年，剧中“死亡”奉上帝之命召唤“人人”赴死，“人人”求助于他的世俗朋友，如“美丽”、“友谊”、“知识”、“力量”等，但最后只有“善行”陪着他，并挽救了他的灵魂。其他著名的道德剧还有《安全的摇篮》、《人类》等。

*插剧* 15世纪出现了插剧，它情节简单，人物也少，而娱乐性加强，有较多喜剧色彩。主要由职业演员在宫廷、贵族府第或大学中演出。对插剧这一名称有各种解释，有人认为它是插在道德剧或奇迹剧的两幕间演出的，有人认为它是在宴会或娱乐中插演的。

中世纪英国戏剧脱胎于教堂礼拜仪式，以后逐步摆脱教会影响和宗教色彩。从礼拜剧到奇迹剧，到道德剧，再到插剧的演变过程就是世俗化不断加深的过程，直至文艺复兴戏剧兴起。

**文艺复兴时期的戏剧** 从1485年都铎王朝的建立到1642年的资产阶级革命，是英国的文艺复兴时期。它以恢复在中世纪濒于中断的希腊、罗马文化传统，传播

人文主义思想为开端，随着英国社会政治、经济等各方面的发展，形成了文化艺术高度繁荣的局面，也出现了英国戏剧史上的第一个高峰。

*初期* 都铎王朝的建立，结束了长期的战乱。此后，英国进行了宗教改革，统治集团推行了一系列较为开明的政策。这一时期奇迹剧和道德剧继续流行，但剧中的宗教意义随之减弱，道德剧则带上政治色彩，如 J. 斯克尔顿（1460？～1529）的《壮丽》（1515）、D. 林赛（1490～1555）的《笑讽三等人》（1540）等。插剧到16世纪中叶发展到高峰，H. 麦得威尔（1462～?）的《弗尔金斯和鲁克利丝》是最早的英国市俗戏剧。最著名的插剧作家是 J. 黑伍德（1497～1580），他的《天气戏》（1533）对话颇为风趣。

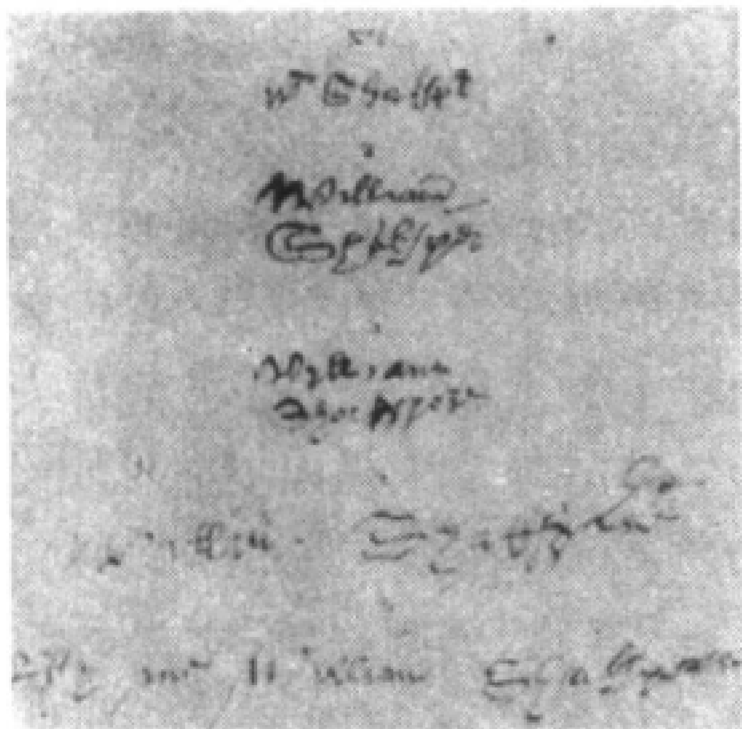
都铎王朝初期的戏剧形式相当多样化，除上述几种外，发源于意大利的"假面剧"也传入了英国。在下层群众中还流行着哑剧、闹剧、滑稽剧等民间戏剧，莎士比亚的《哈姆雷特》中曾有提及。1558年，伊利莎白女王继承王位，工商业和海外贸易迅速发展，城市兴盛，戏剧日益受到市民欢迎。女王鼓励文艺的发展。这时古希腊罗马戏剧被介绍到英国。在塞内加、泰伦提乌斯、普劳图斯等古典作家的影响下，剧作家创作的正规戏剧产生了，出现了新的戏剧形式——悲剧和喜剧。

N. 尤德尔（1505～1556）的《拉尔夫·劳伊斯特·道伊斯特》（1553?）是英国第一部喜剧，作者虽然是模仿罗马喜剧，但剧中好吹牛的骑士拉尔夫在向一位富孀求婚时却败于一位商人之手，这是别有新意的。剧中的一些滑稽情境和风趣对话则取自插剧。最早的英国悲剧《高勃达克》（1561）作者是牛津大学的 T. 萨克威尔（1536～1608）同 T. 诺顿（1532～1584）。此剧取材不列颠古代传说，写两个王子因争夺王位互相杀戮而导致内战，风格类似塞内加。

伊利莎白时期，出现了职业的演员剧团，为了取得政治上的庇护，它们名义上还隶属于王室或某一贵族，但演员人身是独立的。1576年英国出现了最早的大众剧场，即演员 J. 伯比奇（1531～1597）在伦敦近郊建立的"大剧场"。它是按照客栈庭院格式建成的露天剧场，没有灯光照明，只能在白天演出。舞台没有帷幕，并伸入观众席中，可以三面看戏。少数贵族观众可坐在舞台上观看演出。道具极少，没有布景，但服装比较讲究。

*盛期* 1588年英国击溃了西班牙"无敌舰队"，取得了海上霸权，民族精神空前高涨，戏剧也相应出现高度繁荣的局面。1603年詹姆士一世继位，社会矛盾虽然日益尖锐，但戏剧仍持续发展，直至1616年莎士比亚逝世。这前后30年间，是文艺复兴戏剧的盛期。

1590年前后，职业剧作家 J. 黎里（1553～1606）、R. 格林（1558～1592）、G. 皮尔（1557/1558～1596）、C. 马洛（1564～1593）等陆续崭露头角。他们曾在牛津或剑桥大学读书，具有人文主义思想，学识渊博，才华横溢，被称为"大学才子"。T. 基德（1558～1594）虽未受过大学教育，但一般也称他"大学才子"。他们主要为大众剧场写作，大大提高了英国戏剧的质量。通过他们的活动，悲剧、喜剧和历史剧都逐渐成熟，散文之外，素体诗（无韵诗）也被熟练地运用于戏剧之中。黎里典雅的台词和优美的抒情插曲，格林流畅的文笔、严整的结构和他笔下可爱的少女形象，皮尔清新的诗意，基德情节的紧张性和人物心理分析，马洛奔放的激情、鲜明的人物性格和探索一切的巨人



莎士比亚的手迹

思想，都为英国戏剧作出了独特的贡献。特别是马洛的成就，为莎士比亚的创作铺平了道路。

莎士比亚（1564～1616）代表了文艺复兴戏剧的最高成就。他的作品几乎涉及当时所有的重大社会问题，集中表现了人文主义思想。他最善于刻画人物、创造典型和展现人的精神世界，他的优秀剧作大都具有紧张复杂的矛盾冲突、生动丰富的情节和富有表现力的细节，他不遵守所谓时间和地点的一致，无论是喜剧、悲剧、历史剧，在他写来都既真实又富于想象，



《仲夏夜之梦》剧照

既悲喜交融又充满哲理与诗意，他的戏剧语言丰富准确，极其性格化。马克思要求戏剧“莎士比亚化”，这是对其艺术成就的极高评价。

B. 琼森（1573～1637）　是这一时期另一位重要作家。他的一些作品致力于表现人物的“气质”，从道德方面进行评价。有较强的现实主义因素。他遵守“三一律”，讲究结构，如《炼金术士》（1610）即以结构完美见称。

这一时期历史剧最早出现优秀作品不是偶然的。中世纪奇迹剧的题材就是宗教传说中的人类历史。文艺复兴时期，民族意识加强，爱国主义精神高涨，女王继承



《哈姆雷特》剧照

人问题又引起普遍关注，这就使一些剧作家以浓厚的兴趣探讨历史，作为现实的借鉴。马洛的《爱德华二世》（1593?）是一部历史剧杰作。莎士比亚早期的英国历史剧则深入探讨了都铎王朝建立前400年的英国社会政治问题，反映了人文主义者要求开明君主的政治理想，可以说是戏剧化的民族史诗。

①喜剧　喜剧作品大量出现，而且风格多样化，如黎里的《月中女人》（1584）、格林的《僧人培根和僧人班格》（1589）、莎士比亚的《仲夏夜之梦》（1596）和《第十二夜》（1600）、T. 德克（1572～1632）的《鞋匠的节日》（1600）都具有浪漫色彩和明朗、乐观的基调。这一时期也出现了一些描绘当代世态人情、



《李尔王》剧照

以中产阶级为讽刺对象的喜剧，B. 琼森、J. 马斯顿（1575? ~1634）G. 查普曼（1559? ~1634）、T. 米德尔顿（1570? ~1627）都显示出这方面的才能。米德尔顿的《捉住老家伙的计谋》（1608）、琼森的《炼金术士》（1610）及《巴托罗缪集市》（1614），被称为市民喜剧。

②悲剧　这30年间悲剧蔚为大观，按题材可分为几类：一类是"复仇悲剧"，以复仇为主线，如基德的《西班牙的悲剧》、莎士比亚的《哈姆雷特》、C. 图尔纳（1575? ~1626）的《复仇者的悲剧》（1607）、J. 韦伯斯特（1580 ~1625）的《马尔菲的公爵夫人》（1613?）等。这类悲剧的出现反映了塞内加复仇悲剧的影响，也反映了社会的动荡和人们渴求正义的普遍心理。《哈姆雷特》大大突破了复仇悲剧的局限，表达了人文主义的理想和时代的精神。另一类是所谓"情欲悲剧"，如马洛的《浮士德博士的悲剧》（1588?）、《帕木儿大帝》（1588?），莎士比亚的《安东尼和克莉奥佩特拉》（1606）、《科利奥兰纳斯》（1601），琼森的《西亚努斯的覆灭》（1603），查普曼的《布西·德·昂布瓦的复仇》（1610）等。"情欲悲剧"反映了当时流行的认为人的气质欲望决定命运的观点。同"情欲悲剧"常常结合着的是所谓"恶行悲剧"，莎士比亚的《奥赛罗》（1604）、《李尔王》（1606）、《麦克白》（1606）是两者结合的范例。它们深刻地揭露了野心家的罪恶，也揭露了嫉妒、自负、邪恶所带来的灾难。值得注意的是，除上述传统地表现贵族生活的悲剧外，还出现了一些反映中产阶级生活的悲剧，如无名氏的《费弗夏姆的阿登》（1592）和《约克郡悲剧》（1605）以及T. 黑伍德的家庭爱情悲剧《死于仁慈的女人》（1603）。

③传奇剧　17世纪初，出现了一种既不属于传统悲剧也不属于传统喜剧的传奇剧。在它的情节发展中有悲剧性高潮，但也有喜剧结局，故被称为悲喜剧，又称传奇剧。P. 鲍蒙特（1584/1585 ~1616）和J. 弗莱契（1579 ~1625）的《菲拉斯特》（1609?）、《是国王又不是国王》（1611），莎士比亚的《辛白林》（1609）、《冬天的故事》（1610）、《暴风雨》（1611）都属传奇剧。莎士比亚晚年的这类作品回避了尖锐的社会矛盾，以宽恕与和解为主题，不过仍然反映了人文主义理想的光辉。其他作家的传奇剧大都缺乏生活基础，内容较为贫乏，已预示着英国文艺复兴戏剧的结束。



《冬天的故事》剧照

剧场艺术方面，这一时期两个最重要的剧团是宫廷大臣供奉剧团和以著名悲剧演员 E. 艾伦（1566～1626）为经理的海军大臣共奉剧团。艾伦主要扮演马洛笔下的人物，他的主要竞争对手 J. 伯比奇则以扮演莎士比亚和琼森的剧中人见称。最著名的喜剧演员是 W. 坎普（？～1603）。17 世纪初，伦敦已有近 20 所大众剧场，如玫瑰剧场、帷幕剧场、天鹅剧场以及大剧场移建成的环球剧场等。剧场经理一般由



英国演出的《万尼亚舅舅》剧照

演员兼任，雇佣过不少剧作家。1596 年伦敦出现了第一座私人剧场，即 J. 伯比奇建立的黑衣修士剧场。私人剧场供上层人士观剧，有红光照明，舞台道具也较大众剧场齐全。当时还没有女演员，女角由童伶担任。

末期　莎士比亚逝世后，文艺复兴戏剧进入尾声。

詹姆士一世及其继位者查理一世政治上专制腐败，生活上穷奢极欲，戏剧成了统治阶级消遣娱乐的工具，一些剧作家主要为宫廷写作并且受到了正风行于欧洲的巴洛克风格的影响，大众剧场时代的那种生气勃勃的创造精神消失了。

比较重要的剧作家有 P. 马辛杰（1583～1640）、J. 福德（1586～1640）、



《人与超人》剧照

J. 雪利（1596～1666）等人，他们用流畅的素体诗写作，但已失去了马洛和莎士比亚那样壮阔的气势和生动的表现力。福德的悲剧描写乱伦和堕落，渲染恐怖与苦难，但讲求技巧，表现人物感情细腻。喜剧的成就大于悲剧。马辛杰继承了琼森“气质喜剧”的传统，讽刺了正在得势的中产阶级。雪利描写家庭生活，开风俗喜剧的先河，其中有一些色情描写。

1642 年斯图亚特王朝被推翻，代表新禁欲主义的清教徒本来就反对戏剧，而戏剧中恐怖和色情的增多更使他们不满。克伦威尔执政后下令封闭伦敦全部剧场，文艺复兴戏剧就此结束。



奥立弗扮演奥赛罗

**17～18 世纪戏剧** 共和国和王政复辟时期 革命政府禁止了戏剧，但私人组织的娱乐演出并未禁绝，W. 达文南特（1608～1668）的“娱乐表演”《围攻罗得岛》（1656）实际上是英国第一部歌剧，在这次演出中英国第一次出现女演员。



《愤怒的回顾》剧照

1662 年查理二世复辟后取消了禁戏令。这时的戏剧主要是为伦敦的上层人物提供一种时髦的娱乐，而一般的剧院只有两家。1662 年重建的朱瑞巷剧院已具备了现代剧院的基本形式，并有了布景。这时出现了大量的“复辟”期喜剧作品，比较重要的有 G. 艾特利吉（1634？～1692）的《风流人物》（1676）、W. 威彻利（1641～1716）的《乡下女人》（1675）。它们描写贵族的风流放荡生活，也反映家庭和婚姻问题，其中可以看到法国戏剧的影响和对莫里哀的模仿，被称为“风俗喜剧”。

J. 德莱顿（1631～1700）是复辟时期的一位重要作家，他所写的“英雄剧”《奥伦—蔡比》（1676）等，表现了主人公的爱情与责任的冲突。德莱顿又是英国戏剧理论的开创者，他的《论戏剧诗》（1668）结合英国戏剧创作的实际，阐发了亚里士多德和贺拉斯的观点。另一位悲剧家是 T. 奥特韦（1652～1685），他的两部较好的作品是历史悲剧《威尼斯得免于难》（1682）和家庭悲剧《孤儿》（1680）。

从“光荣革命”到“戏剧检查法”这一阶段，资本主义在英国确立并得到稳定发展。但戏剧无大发展，这一方面是由于激烈的党派斗争不利于戏剧创作，一方面是作家们的兴趣转向了报刊及小说。但 W. 康格里夫（1670～1729）、J. 万布勒（1664～1726）等人的作品使风俗喜剧继续盛行。它们讲究技巧，语言俏皮，但内容狭窄，风格夸张，对贵族生活的腐化堕落津津乐道，粗俗而缺乏道德标准，从而引起一些观众和批评家的不满。J. 科利尔（1650～1726）撰写了《略论英国舞台的不道德和猥亵》（1698）一文进行抨击，引起了一场持续 10 年之久的争论。此后，G. 法夸尔（1678～1707）的《募兵官》（1706）和《纨袴子弟们的诡计》（1707）等作品注意到道德影响，有一定的现实主义成分，并带上了感伤色彩。著名的劝善报刊文学作家 R. 斯梯尔（1672～1729）也写过《有良心的情人》（1722）等几部喜剧，道德劝诫的倾向和感伤主义成分更为明显。斯梯尔还创办过一份《戏剧》双周刊（1718？～1720），是英国最早的戏剧刊物。

这一阶段影响最大的悲剧家是 N. 罗（1674～1718），他改编的爱情悲剧《美丽的忏悔者》（1703）一直上演到 19 世纪。由于当时安娜女王继承人问题引起的关注，J. 艾迪生（1672～1719）取材于罗马传记文学的悲剧《卡托》（1713）上演后在政治上引起很大反响。G. 李洛（1693～1739）的悲剧《伦敦商人》（1731）更为重要，它以市民生活作为题材，用新的资产阶级道德观点评价人物，并用散文写作，这都预示了英国悲剧发展的新方向。此剧很快被译为欧洲好几种文字。

诗人 J. 盖伊（1685～1732）的《乞

丐歌剧》（1728）是英国歌剧中最早的经典作品，曾轰动一时；德国现代戏剧家B.布莱希特的《三分钱歌剧》就是据此改编的。与流行的意大利歌剧不同，《乞丐歌剧》以一种明快的抒情风格描写下层群众的生活。但它也从政治上批评了当时的首相R. 瓦尔浦，其续集《波莉》（1729）因此被政府禁演。

盖伊之后，H. 菲尔丁（1707～1754）的喜剧《巴斯昆》（1736）和《1736年历史纪事》（1737）包含着更明显、更强烈的政治讽刺，揭露了辉格党政府的腐败，引起了统治集团的惊恐。1737年，瓦尔浦颁布了“戏剧检查法”，菲尔丁和其他一些作家从此转入小说创作。这一法令极大地阻碍了英国戏剧的发展，此后100多年中，伦敦只剩下两座剧院，戏剧基本上处于萧条冷落的状态。

从18世纪50年代起，感伤主义日益盛行，感伤主义喜剧也占领了舞台。H. 凯利（1739～1777）、R. 坎伯兰（1732～1811）等人的作品多愁善感、无病呻吟，把戏剧引向绝路。70年代，O. 哥尔德斯密斯（1728～1774）的《委屈求全》（1773）、R. 谢里丹（1751～1816）的《情敌》（1775）和《造谣学校》（1777）使观众耳目一新。它们虽然也受了感伤主义的影响，但都以强烈的现实主义精神描绘了当时外省资产阶级的生活，并且避免了王政复辟以来英国戏剧常见的粗俗和狭隘。这3部作品使没落的风俗喜剧重现光彩。

当时英国文坛的领袖人物是S. 约翰逊（1709～1784），他也写过剧本，对戏剧的最大贡献是主编了《莎士比亚戏剧集》（1765）。他虽是个古典主义者，但在其《序言》中却为莎士比亚违背“三一律”进行辩护，强调想象在戏剧创作中的作用，并且指出莎士比亚剧作中的人物是共性和个性的统一。这些观点把英国戏剧理论大大推进了一步。

18世纪一种普遍的看法认为表演比剧本更重要。这一世纪产生了不少优秀演员。最著名的D. 加里克（1717～1779）以较高的文化修养和表演才能出色地扮演了许多莎士比亚作品中的人物。他又是朱瑞巷剧院的经理兼剧作家，与人合作的感伤喜剧《秘密婚姻》（1766）久演不衰。S. 席登斯（1755～1831）被认为是英国历史上最杰出的演员之一，她扮演麦克白夫人的技艺被称颂一时。

**19世纪戏剧** 19世纪初浪漫主义运动在欧洲兴起。英国的浪漫主义主要表现在诗歌和小说领域，但对戏剧也有影响，即产生了当时统治着英国舞台的情节剧。情节剧从法国传入英国开始音乐成分十分重要，对话也有音乐伴奏，后来音乐不再成为重要因素，而以曲折离奇、富有浪漫色彩的情节和富丽堂皇的布景吸引观众。

情节剧日益商业化，许多严肃的作家对此不满；同时，随着浪漫主义运动的开展，学术界对莎士比亚的评价越来越高。这样，一些浪漫主义诗人开始照莎士比亚或希腊戏剧的风格创作诗剧，如P. B. 雪莱（1792～1822）写作了《解放了的普罗米修斯》（1819）、《沈西》（1819），G. G. 拜伦（1788～1824）写作了《曼弗雷德》（1817）、《该隐》（1821）。但这些诗人的诗剧不适合演出，对戏剧没有产生直接的影响。

1843年，“戏剧检查法”被废除，剧院和观众不断增加，但作家更致力于小说创作，戏剧领域并无优秀作品。情节剧走向末路，剧院里上演的剧目大多是法国戏剧，或从司各特等人的小说改

编的剧本。莎士比亚的作品也在上演，但大多数演员地位低下，缺少修养，对莎剧的理解肤浅，还随意删动。E. 吉恩（1787~1833）是少数优秀演员之一，他成功地塑造了夏洛克和莎士比亚四大悲剧中的人物。

从60年代起，英国戏剧逐步出现了一种现实主义倾向，T. W. 罗伯逊（1829~1871）的社会喜剧带来了第一股新鲜空气，他的《社会》（1865）、《等级制度》（1867）描写下层群众的日常生活，揭露和讽刺了社会弊病，语言也自然朴素。从70年代起，W. 阿契尔（1856~1924）等人把易卜生戏剧陆续翻译介绍到英国，80年代，伦敦演出了易卜生的《群鬼》和《玩偶之家》。在易卜生的影响下，一些剧作家创作了英国的社会问题剧。H. A. 琼斯（1851~1929）的《圣人和罪人》（1884）、《经纪人》（1889）都描写中产阶级的家庭生活，讨论宗教和道德问题，引起普遍的注意。A. W. 皮奈罗（1855~1934）的《第二位坦科雷太太》（1893）在英国以及法、德、意等国产生了广泛影响，其情节剧的外衣下包含着严肃的社会内容。罗伯逊、琼斯和皮奈罗给长期沉闷的英国戏剧界带来了生气。与此同时，欧洲大陆正在形成自然主义和现实主义的戏剧潮流。除易卜生外，H. F. 贝克（1837~1899）、G. 豪普特曼（1862~1946）、A. 契诃夫（1860~1904）等人的剧作也都先后影响了英国戏剧界，英国戏剧的复兴正在酝酿之中。阿契尔、琼斯、萧伯纳（1856~1950）的一系列戏剧评论或论文为这一复兴进行了理论准备。

90年代英国戏剧有了重大转折，此后到20世纪初，逐步形成了英国戏剧史上的又一个高峰。

90年代初，萧伯纳的重要剧本《鳏夫的房产》（1892）、《华伦夫人的职业》（1894）相继问世，它们不但根本不同于流行的情节剧，而且比琼斯等人的作品前进了一大步。萧伯纳揭露了当代社会的尖锐矛盾，在矛盾冲突中表现人物个性，在幽默风趣中寄寓深刻的讽刺。当时英国出现了各种思潮：社会主义、费边主义、女权主义等各自提出社会主张，进行激烈的争论。萧伯纳的社会问题剧反映了争论对于戏剧的影响，从而吸引了大批知识界的观众，帮助提高了戏剧的思想和艺术水平。

与萧伯纳同时，O. 王尔德（1856~1900）另树一帜。王尔德是唯美主义的鼓吹者，但在他的喜剧创作中，却表现出一种现实主义的批判态度。他的《温德米尔夫人的扇子》（1892）、《认真的重要》（1895）等剧作对上层社会的虚伪进行了揭露和嘲讽，但其中尚有情节剧的痕迹。王尔德反对英国戏剧中存在已久的粗制滥造现象，在创作上刻意求工，语言机智风趣，情节的发展出人意料而又轻松自然。风俗喜剧在王尔德的笔下发出光辉。

19世纪下半叶的演员中，H. 欧文（1838~1905）极富才情，他出色地扮演了莎剧中的许多人物，提高了观众对莎剧的兴趣。他还同著名女演员E. A. 泰丽（1847~1928）合演并长期经营莱西姆剧院。

**20世纪戏剧** 20世纪萧伯纳继续以旺盛的精力进行创作，写出了《人与超人》（1903）、《巴巴拉少校》（1905）、《伤心之家》（1917）、《苹果车》（1929）等重要剧本。这一时期中，他的思想经历了复杂的发展，题材和风格都有所变化。他的最大贡献是社会问题剧。他受易卜生影响，但易卜生的问题剧具有悲剧色彩，萧伯纳的问题剧具有喜剧色彩；易卜生的

人物在讨论问题，萧伯纳的人物则雄辩滔滔；易卜生的台词精辟而有个性，萧伯纳则让他的人物说出机智的俏皮话，在似非而是的反语中揭示真理。他似乎在戏剧中开玩笑，但在玩笑之中揭示出“英国社会出了什么毛病”。萧伯纳虽然批评过莎士比亚，但他正是以莎士比亚为代表的民族戏剧优秀传统的继承者。

社会问题剧是20世纪初期英国戏剧的主流，不少作者受到萧伯纳的影响。J. 高尔斯华绥（1867～1933）、H. G. 巴克（1877～1946）等人的作品又称为“思想剧”。高尔斯华绥的《银盒》（1909）、《正义》（1910）揭露法律的弊病，《斗争》（1909）反映劳资斗争；巴克尔的《马德拉斯家族》（1910）描绘妇女的不幸命运。第一次世界大战后，J. B. 普里斯特利（1894～1984）的《危险的角落》（1932）、W. S. 毛姆（1874～1965）的《圈子》（1921）也都在不同程度上揭露了社会矛盾。

从19世纪90年代到20世纪20年代产生了爱尔兰文艺复兴运动，这一运动的主要成就在戏剧方面。W. B. 叶芝（1865～1930）、J. M. 辛格（1871～1909）和S. 奥凯西（1884～1964）等人的作品反映了爱尔兰人民的生活情绪和民族自治的要求。辛格使用爱尔兰农民的语言，但反复锤炼使之生动、形象而富有诗意。奥凯西以丰富的想象力求把悲剧同喜剧、现实主义同浪漫主义和象征主义结合在一起。

自叶芝开始出现了新的潮流：复活诗剧。虽然戏剧创作早已不用素体诗了，但叶芝的《胡里痕的凯瑟琳》（1902）等剧的成功，打破了现代戏剧不能采用诗体的流行观点。30年代，T. S. 艾略特（1888～1965）写出他最著名的诗剧《大教堂的谋杀案》（1935），他十分熟悉莎士比亚，使用了一种近于散文的精练紧凑的格律，剧情始终保持一定的紧张性，因而吸引了大批伦敦西区的资产阶级观众。在叶芝影响下，左派诗人W. H. 奥登（1907～1973）同小说家C. 衣修午德（1904～　）合作，写作了《皮下的狗》（1935）和《边界上》（1938）等诗剧，反映第二次世界大战前夕资本主义世界的危机，并试图把马克思主义同弗洛伊德的精神分析结合起来。另一位作者C. H. 弗雷（1907～　）也写过好几部诗剧，颇受观众欢迎。

除上述流派外，还有一些有影响的剧作家。J. M. 巴里（1860～1937）的童话剧《彼得·潘》（1904）把民间传说中的人物和故事贯串起来，显示了较高的技巧。30年代以后，N. 考沃德（1899～1973）的讽刺喜剧十分风行，其风格类似王尔德，但失之于肤浅。

第二次世界大战给英国戏剧带来了很大损害。战时和战后一段时期，舞台上演出的主要是莎士比亚戏剧。随着莎士比亚研究的巨大进展，出现了不少优秀的莎剧演员，其中最著名的是L. 奥立弗（1907～　）。

直到50年代中期，戏剧不景气的状况才有所改变。1956年荒诞派的代表作《等待戈多》和布莱希特戏剧在伦敦演出。人们对诗剧的兴趣减弱，戏剧革新的呼声日益强烈。以J. J. 奥斯本（1929～　）的《愤怒的回顾》（1956）为标志，出现了英国戏剧的所谓“新潮流”。剧中主人公吉米·波特对周围环境的厌恶反映了战后英国青年的心理，紧张的戏剧性和生动的对话也很有特色，所以此剧立即引起普遍的共鸣和广泛的注意。此后，B. 贝汉（1923～1964）、H. 品特（1930～　）、A. 威斯克（1932～　）、N. F. 辛普森（1920～　）、S. 德莱尼（1939～　）等人

的主要作品相继问世，这些作品大都取材于中下层阶级的人物和事件，着重表现人物情绪，对社会提出激烈的抗议，所以这批青年剧作家被称为“愤怒的青年”，他们逐步占领了舞台，影响日益扩大。其中品特尤其突出，他的《房屋》（1957）、《生日晚会》（1958）、《看房人》（1960）、《归家》（1965）等剧都具有荒诞派的某些特征，显得阴沉难解，但也有较多的写实成分。人物对话不多，但很有个性。

60年代前后，也有一些剧作家以历史题材作为现实的借鉴，J. 阿登（1930～）的《阿姆斯特朗的最后告别》（1964）等剧都有较强的政治色彩。

60年代中期以后，“愤怒的青年”逐渐失去锋芒，一些更年轻的“左派”作家显露头角，被称为“第二次浪潮”。他们的政治思想观点并不一致，但对英国社会都持激烈的批判或否定的态度。由于电影、电视的竞争和各种文艺流派的影响，他们的作品常追求新奇刺激和娱乐性。E. 邦德（1934～）反对暴力的剧作中采用暴力场面，曾引起争议。D. 斯托莱（1933～）的《阿诺德·米德尔顿的康复》（1966）反映对人的压抑。D. 海尔（1947～）、T. 格里菲思（1935～）、S. 波利亚科夫（1952～）等人以政治态度“左倾”闻名。海尔写过一部《翻身》（1975）用布莱希特的手法反映中国农村的革命斗争。

在喜剧家中，T. 奥顿（1933～1967）影响较大，他的《脏物》（1967）、《男管家看到了什么》（1966）等剧中含有悲剧或恐怖因素，被称为“黑色喜剧”。T. 斯托帕德（1937～）极富想象力，在文字游戏中寄寓哲理，代表作《罗森克兰兹和盖尔登斯顿之死》（1966）表现出存在主义观点。P. 谢弗（1926）、A. 艾克伯思（1939～）、P. 尼科尔斯（1927～）等人的作品大都围绕着家庭和婚姻问题，笑声中包含社会讽刺。

当代英国著名的剧院、剧团有国家剧院、皇家莎士比亚剧团等。

## 【越南戏剧】

（Vietnamese Drama）越南的舞台艺术分为4大剧种：嗾剧、嘲剧、改良剧、话剧。

**嗾剧** 嗾剧的产生发展较为复杂。根据现状推测，是以中国元杂剧为基础，吸收了一些越南流行的歌曲后形成的，是传统的古代戏，兼用韵文和散文，分折演出。唱词和说白全用越汉音。唱腔缠绵悱恻，舞蹈性较强，所演多为忠臣孝子等故事。据越南黎朝史学家吴士连（1422～1497）的《大越史记全书》记载，嗾剧在13世纪由中国元朝随军艺人李元古传入越南，并在宫中教授宫人扮演，即名之为嗾剧。以其内容多宣扬忠孝节义，逐渐取代了嘲剧在宫廷中的地位，形成在宫廷及整个上层社会中的独占局面。武王阮福括（1739～1765）在富春专为演出嗾剧建造一座“同乐轩”。明命（1820～1840）时，阮朝的中央机构中还设有越常署，专门管理嗾剧的编导和演出等事宜。嗣德（1848～1883）时除把管理机构改为清平署由礼部直接管辖外，还把全国最优秀的300名伶人招入宫中演戏作乐。

法国入侵越南后，欧洲的浪漫主义文艺思潮传入越南，有些嗾剧团开始改演一些以爱情为题材的戏，如中国的《再生缘》或新编剧《谁之罪》等。此外，在词藻、曲调、身段等方面也都刻意求工。第一次世界大战后，改良剧风行全国，嗾剧为求生存请来一些中国剧团，同台演出以

《三国》、《水浒》、《征东征西》等中国小说为题材的剧目。两国演员虽各用自己的母语演唱，却能配合默契，相得益彰。习惯称㗰剧为“中国㗰剧”。

1930年以后，㗰剧舞台上出现了一种“小说㗰剧”，内容饱含小资产阶级浪漫主义情调，结构也多模仿欧洲戏剧，唱词逐渐散文化，布景、灯光也被采用，甚至还常杂有幻术、假面、西方舞蹈和法国爱情歌曲的唱腔等等。

1951年越南劳动党中央发表了《有关挖掘民族文化遗产问题草案》，越南戏剧从此转入了一个全新的发展阶段。㗰剧艺术工作者们积极改编旧剧，如经整理改编的《黄飞虎反纣投周》和《张飞守古城》，都做到了古为今用。

1960年后，对古典艺术遗产的挖掘工作进一步开展，㗰剧的艺术得到新的发展。

**嘲剧**　嘲剧的产生和早期流传情况，



嘲剧《观音氏敬》

在越南古籍中规记载。据越南戏剧研究者们推测，可能于李陈朝（11～13世纪）时期即已流行民间，陈朝后期传入宫中，成为宫廷娱乐项目之一。到了黎朝，它在宫中的地位下降。但因它的剧目内容反映现实、音乐明快轻松、唱腔接近民歌，所以在人民群众中有很强的吸引力。到20世纪初，西方文艺思潮传入越南，在城市里嘲剧不再像以前那样受欢迎，20世纪初河内的嘲剧院全部被迫关闭。

1952年越南劳动党中央提出了挖掘民族艺术遗产的方针，嘲剧的情况得到改善。编导者们创作出许多新剧本，为抗战和土改服务。在第三联区（中部），还把中国电影脚本《白毛女》、《王贵与李香香》等改编成嘲剧。1954年和平恢复后，嘲剧获得显著的发展，成立了嘲剧研究会，民族歌剧学院也设立了嘲剧系。

嘲剧中总有丑角的滑稽表演，富有讽刺特色。它还比较注重情节发展，剧情曲折丰富。

**改良剧**　改良剧是法国占领越南以后产生的剧种。发源地在南圻永隆省。原是一种由一人说唱并配合一些简单表演的曲艺形式。第一次世界大战期间，法殖民者出于搜刮民财的需要，组织一些改良剧剧团进行巡回演出。这些剧团用古乐伴奏，演出效果好。于是，一些剧作家把一些名著改编成剧本，并按剧情需要，将原由一人说唱的形式改为由多人扮演的多出本戏，演出很成功，从此便逐渐推广。改良剧的鼎盛时期仅只10年（1920～1930）左右，在此期间，越南几乎举国争演。第二次世界大战爆发后，改良剧开始走向衰落。

1951年文艺界贯彻越南劳动党中央的文艺方针，改良戏推陈出新，使其题材和现代革命内容日趋接近，有些剧本深受欢迎，如《红土上的姑娘》、《一位南方的女演员》等，改良剧从此得到了复苏，并逐步发展。

**话剧**　话剧是从西方传入的。第一次世界大战后，一些进步学生和公务人员把《一杯毒药》、《安南法国大人》等剧搬上了话剧舞台，为越南话剧奠定了基础。

1931年后，革命处于低潮，越南的小资产阶级知识分子陷入彷徨之中。这种思

想在话剧舞台上得到反映，出现了表现个人哀伤、怅惘感情的剧目，如《乌江上的笛声》、《荆轲》等，故事虽仍取材于中国，情调却反映了越南当时的现实。

1936年后，话剧舞台演出了许多反映现实的剧目，如《没有回声》、《金钱》等。后殖民者对越南文化加紧控制，1940年日本军国主义踏上越南国土，话剧受到摧残。八月革命成功后，话剧不断向前发展，其内容及时而尖锐地反映了社会的现实生活。60、70年代，反映抗美救国斗争、北方进行社会主义建设的剧目竞相出现，如《郡长》、《一条人命》、《放冷枪的姑娘》、《后方之火》、《前线在召唤》、《一双眼睛》、《来自长山》、《你的爱》、《祖国》等等，其中《哪儿有敌人咱冲向哪儿》曾获文艺奖。

## 【智利戏剧】

(Chilean Drama) 18世纪初始建正规剧场，出现了模仿西班牙模式的智利剧作家。18世纪到19世纪之交的第一个重要剧作家是卡米洛·恩里克斯（1769～1825）。他撰写鼓吹独立的戏剧，如《卡米拉，或名南美洲的爱国女志士》。

20世纪初，A. 莫克（1894～1943）的《蛇》（1920）描写了一个心狠手毒的女地主。赫尔曼·鲁科·克鲁查加（1894～1936）的《阿帕布拉萨家的寡妇》（1928）以自然主义的手法描写了乡村一个庄园地主家庭里的悲剧。

1938年，西班牙著名女演员兼导演马加里塔·希尔固移居智利，主持圣地亚哥戏剧学院的工作，促进了智利现代戏剧的发展。1941年，智利大学成立戏剧研究所，开始实验戏剧的研究和演出。不久，智利天主教大学也成立了实验剧团（1943）。这两个机构成为现代智利戏剧改革运动的核心。1954年演出的由圣地亚哥·德·坎波根据布莱斯特·加纳的著名小说改编的舞台剧《马丁·里瓦斯》，把这个运动推向了高潮。

20世纪前半叶崛起的剧作家中，重要的是两位女性：M. A. 雷克纳（1916～　），代表作《阿雅叶马》（1964），以南部的印第安民族生活为题材；I. 阿基雷（1919～　），代表作《卡罗利娜》（1955）和《希望村》（1959），以讽刺手法描写农民生活的可悲状况。

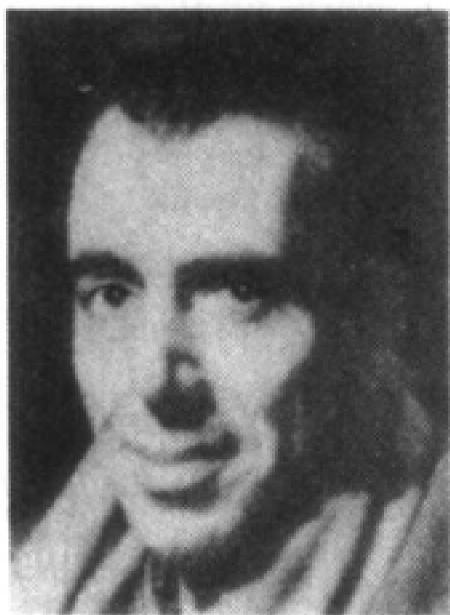
后一辈的剧作家L. 埃雷曼斯（1928～1964）本身是演员，他把民间歌谣的情调引进了戏剧，如著名的《盲人之诗》（1960）和《旗手》（1962）。另外，E. R. 沃尔夫（1926～　）和S. 博达诺维克（1926～　）则坚持对社会现象的揭露和批判。后者的剧本《让狗去吠吧》（1959）和《白围身》（《维涅》三部曲之一）均具有尖锐的讽刺性。

这一时期重要的剧作家还有：J. 迪亚斯·古铁雷斯（1929～　），风格倾向于荒诞派，但是对社会中的不义和堕落现象进行了无情的揭露，有时使人觉得极为可笑，有时显露出作者强烈的愤怒。代表作有《牙签》（1961）、《哺乳动物死去的地方》（1963）；A. 谢韦金（1934～　），善于进行人物的心理分析，强调保持人性的重要，并能充分利用民间传说材料，赋予批判性的内容，如《我的兄弟克里斯蒂安》（1957）、《大白天的灵魂》（1962）。

# 七、戏剧家

## 【阿达莫夫，A.】

（Arthur Adamov　1908～1970）　法国荒诞派戏剧奠基人之一。1908 年 8 月 23 日生于俄国高加索石油资本豪富之家，在巴库度过童年。1914 年逃避战乱，全家迁居瑞士；1924 年定居巴黎，完成学业。20 岁时，因恋爱受挫，扑在汽车下自杀未遂。1941 年，曾被投降卖国的维希政府在阿尔杰雷斯集中营囚禁一年。1945 年主持《新时》杂志。精神分析式的《自白》（1938～1943），表露了他最隐秘的思绪



阿达莫夫像

——人生中的离弃之感。1947 年，受到斯特林堡剧作的启发，写出《徒有其表》一剧，其后主要精力即用于剧作，1970 年 3 月 16 日死于巴黎。

阿达莫夫的戏剧，深受法国现代戏剧理论家 An. 阿尔托及德国表现派戏剧的影响，一开始就带有显明的个人色彩。早期剧作有《徒有其表》、《进犯》（1950）、《大小演习》（1950）等。《徒有其表》写一个名叫李莉的女子处于四个男人轨迹的交叉点上，谁都想得到她而谁都得不到。他们之间也交谈，也跳舞，但只是徒有其表的交流，徒有其表的欢快，热闹过后，依然是悲苦与孤独。《进犯》，写一作家死后散乱的遗稿侵占了整个房间，以喻无处不存在的混乱状态。《大小演习》，是关于无法成全的爱导致死亡的故事。剧中人物没有个性特征，他们受到各种外力的迫害，转而又迫害别人。作者着意于表现人的内心痛苦，用戏剧的可视形象揭示足以酿成惨祸的“潜在内容”。人物的语言，大多空空洞洞，没有思想内容，表示人与人之间不可能真正交流。1951 年写的《塔拉纳教授》，与上述剧作不同之处是人物有名有姓，有故事发生地点。塔拉纳教授向往着美妙的存在，面临的却是平庸的现实，想象和现实的隔裂，结果仍是孤苦虚无。

阿达莫夫在 1954 年曾说，他“对精神分析剧已感到腻烦。在我心目中，布莱希特取代了斯特林堡，认识到需要一种批判的写实的戏剧。所谓写实，就是从现实中汲取令人骇然的素材。”于是开始了他第二时期的社会介入剧创作。作品中《弹子球机器》（1954）是对工业社会的批判，人不仅在工作中受资本主义制度钳制，连休息也摆脱不掉它的控制。《保罗—保利》（1956）是对第一次世界大战之前法国社会的所谓鼎盛时期的嘲讽。《七一年春天》（1961）表现巴黎公社事迹，有的评论家

称之为“文献戏剧”。

1962年写的《剩货》，可谓前期精神分析剧与后期社会介入剧的结合。剧本表现人在社会里的失落感，认为自己在别人眼里只是“剩货”而已。极而言之，阿达莫夫的全部戏剧，便是表现离弃、多余情绪的戏剧。

阿达莫夫的剧作，大都是图解思想，结构松散，没有情节，没有人物心理刻画，但触及了人在社会里的生存状况。他的剧本较少有对人的温情，不像S. 贝克特和E. 尤内斯库不时发出幽默的一笑。

## 【阿迪布，M.】

（Mirza Adib 1914～　）巴基斯坦乌尔都语剧作家、小说家、文学评论家。原名米尔扎·迪拉弗尔·侯赛因·阿里。生于旁遮普省拉合尔市一个中产阶级家庭。毕业于拉合尔伊斯兰学院，获文学学士学位。先后为全印电台和巴基斯坦电台的文艺节目撰稿，创作了多部广播剧。其中较著名的有《解放》、《火星》、《汗先生》等。阿迪布创作的文学剧本主要是一些篇幅较短的多幕剧或独幕剧，仅有《玻璃墙》一部是5幕长剧。阿迪布的戏剧遵循传统的艺术风格，主要反映中下层人民的疾苦和呼声。由10多篇短剧汇编成集的《背景》曾获1964年巴基斯坦最高文学奖。阿迪布的剧本集还有《泪和星》、《血与地毯》、《支柱》、《夜的分界线》、《贫困》、《舅舅》等。

## 【阿尔比，E.】

（Edward Albee 1928～　）美国剧作家。1928年3月12日生于华盛顿，自幼被美国一富翁里德·阿尔比收为养子。12岁试写剧本，1945年，他的诗作《十八》第一次出版。1946年发表剧本《分裂》。同年进入哈特福德的三一大学，1948～1958年在伦敦等地从事过多种职业。1958年写了剧本《动物园的故事》，1959年9月在德国西柏林席勒剧院演出，1960年第一次在纽约普林斯顿剧场演出。同年，《贝西·史密斯之死》在柏林演出、《沙箱》在纽约演出。1961年，《美国梦》在纽约演出。1962年，《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫》在纽约罗斯剧院上演，获纽约戏剧评论奖。1965年《小艾丽丝》在比利·罗斯剧院演出。1966年《马尔科姆》在纽约演出，由于经营不当，演出15天



《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫》剧照

即停止。同年《微妙的平衡》在纽约马丁·贝克剧院演出，获得普利策文学奖。其后，据吉尔斯·库珀的剧本改编《园中一切》，写有《匣子和毛主席语录》、《结束》、《海景》等，都曾在纽约演出。

阿尔比受欧洲荒诞派戏剧的影响较深。通过剧本，阿尔比说明人是孤单的，和别人接触是困难的，而且是危险的，人的环境与人的理想具有敌对性，人要满足自己的理想只能生活在幻想中，以幻想自慰。《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫》以此为主题。剧中人乔治和玛莎的家庭生活中缺少一个孩子，于是他们幻想有个儿子在外就学，并把这当作现实以自慰。在一次晚

会中，同事尼克和妻子亦以幻想自慰：妻子恩尼假装怀孕，陶醉在幻觉中，最后晚会散场，幻想破灭，而没有幻想的现实是可怕的。阿尔比的剧本往往无结构，无故事，人物身份不明。台词似对话，又似独白，各人说各人的话。最突出的例子是独幕剧《匣子和毛主席语录》：台上放着一个匣子，坐着一位老妇人和一位中年妇人，还端坐着一位牧师。老妇人念诗，似乎是影射着她坎坷的一生。中年妇人丈夫已死，感到自己老年将至，终日怕死亡之到来。匣子里时时说出一些毛泽东的著名言论。牧师一言不发，有时摇头，有时点头。4 人各说各的，即作者所谓各人在不同的环境说着不同的话。这种手法颇似英国 H. 品特的《风景》。

阿尔比感到对美国社会现实无法妥协，必须予以讽刺或揭露。在《美国梦》中，他讽刺人们只追求外表而不求实际，满足于外表的健美、强大，而忽视内部的虚弱。在《贝西·史密斯之死》中，他揭露了美国的种族歧视，同时又描写了有色人种的自卑感，以能跻身白人行列为荣。在《脆弱的平衡》中，他反映了美国一个中层家庭生活的空虚无聊，其家庭成员之间互相矛盾，互不妥协。

1984 年 4 月，阿尔比的新剧本《三臂人》在百老汇上演。主人公"他自己"因失去了过去的名望而痛苦。忽然，背上长出了第三只手臂，转眼间，"他自己"就成为大家奉承的对象，但好景不长，第三只手臂终于消失，声名亦随之消失。结束时，主人公痛哭流涕地跪在地上，恳求观众留下来，另一方面又恳求他们离去。有人认为，剧本表达了作者所谓"自我"感觉和自我厌恶，同时亦厌恶别人。有人认为，第三只手的失去影射作者写作才能的消失或衰退。有的评论家则认为这是坏戏，其所以能在百老汇上演，完全因为作者早年的成就和名望。

## 【阿尔布佐夫，A. H.】

（Алексей Николаевич АрбузоВ 1908 ~1986）苏联剧作家。1908 年 5 月 26 日生于莫斯科。戏剧学校毕业后，在列宁格勒和莫斯科等地剧院担任演员、导演和编剧等工作。

阿尔布佐夫于 1923 年开始编写活报剧，1935 年创作《六个可爱的人》，一举成名。同年发表剧本《漫长的道路》。此后发表了一系列青年题材的剧本：《塔尼娅》(1938)、《朝霞中的城市》（1941）、《漂泊的岁月》（1954）、《伊尔库茨克的故事》（1959）、《我可怜的马拉特》(1965）等。《伊尔库茨克的故事》写女主人公从沉湎于轻浮的生活到理解人生的真谛的经历。剧中运用歌队组织情节，评论人物，上演后颇受欢迎。70 年代发表的重要剧作有写老年人感情生活的《老式喜剧》(1975)、反映青年人追求西方生活的《期待》（1976)、呼吁不要把生活当作儿戏的《残酷的游戏》(1978)、探索人生和谐的《女强人》(1984）等。《残酷的游戏》1980 年获国家奖金。他创作的剧本在



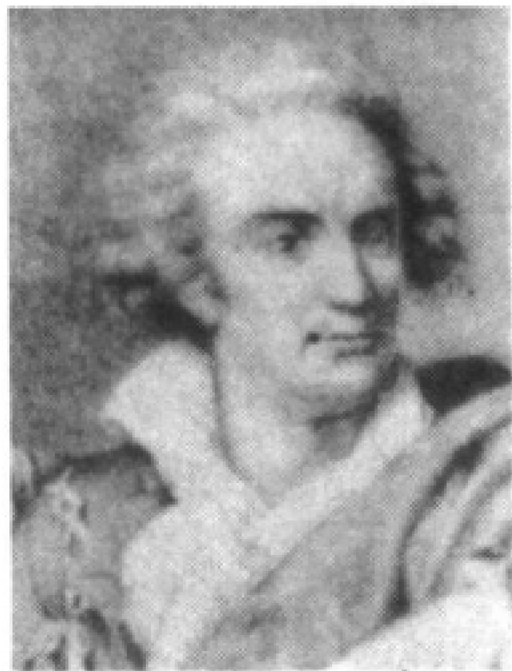
《伊尔库茨克的故事》剧照

苏联演出剧目中占有重要地位。《塔尼娅》、《残酷的游戏》、《伊尔库茨克的故事》和《老式喜剧》曾在中国演出。

## 【阿尔菲耶里，V.】

（Vittorio Alfieri 1749～1803）意大利剧作家。1749 年 1 月 16 日生于一个贵族家庭。青少年时期曾到意大利各地和欧洲大陆旅行 6 年，1772 年定居都灵，潜心研究古典文化和启蒙主义文学，并开始用意大利文和法文写作。第一部悲剧《克莉奥佩特拉》于 1775 年在都灵公演获得好评。1803 年 10 月 8 日在都灵逝世。

法国启蒙主义思想和文学的潮流使阿尔菲耶里奋发写作。1775～1790 年间，阿尔菲耶里的创作达鼎盛期，写出许多政论、诗歌和 21 部悲剧。他的悲剧大多取材于古代或中世纪历史、神话和圣经。《腓力》（1776）描写西班牙国王腓力二世强占王子堂·卡洛斯的恋人伊莎贝拉为妻，后又施展阴谋诡计，把王子夫妇迫害致死的故事，对凶残、冷酷的腓力痛加鞭挞。《老布鲁图斯》（1787）、《小布鲁图斯》（1787）写古罗马元老布鲁图斯反抗暴政、大义灭亲的事迹，着重刻画一个献身民主、自由的英雄形象。《维吉尼娅》（1778）也是从古罗马政治生活中撷取素材，叙述罗马平民反抗暴君克劳迪乌斯的故事。克劳迪乌斯觊觎平民女子维吉尼娅，激起人民与统治者的冲突。这些悲剧贯串着启蒙主义精神，反映出当时意大利人民对民主政治的向往。



阿尔菲耶里像



《扫罗》剧照

《扫罗》（1782）和《弥拉》（1786）是另外两部很有影响的悲剧。《扫罗》以圣经故事为依据，描写以色列王扫罗一心维护自己的权力，又嫉贤妒能，重用里通外国的奸臣，迫害忠心耿耿、年轻有为的大卫，以致众叛亲离，在同非利士人作战时兵败自刎的故事。《弥拉》取材于古代神话，描写错综复杂的感情造成的精神痛苦。人民同暴君，民主同专制斗争的主题淡化了，个人的孤独、傲慢、忌恨和恐惧交织的内心痛苦，在这些剧作中得到淋漓尽致的刻画。这是作者贵族自由派思想的表现。

阿尔菲耶里的悲剧严格遵循古典主义的创作原则，由于注进了新的启蒙思想，情节虽简单，但饱含政治激情，人物虽少，却性格特征鲜明；台词用韵文

写成，语言精美、典雅。他的悲剧对意大利戏剧的发展作出了重大贡献，并为即将到来的民族复兴运动起到制造舆论的作用。

## 【阿尔克斯，C. Von】

（Cäsar von Arx 1895～1949）瑞士戏剧家。1895年5月23日出生于巴塞尔。大学时代攻读文学，后任巴塞尔剧院舞台监督、苏黎世话剧院首席导演。1925年起在尼德尔林斯巴哈专事戏剧创作，1949年7月14日在兰普恩自杀。

阿尔克斯从小酷爱戏剧，学生时代即写了《一出取自瑞士历史的舞台剧》，由同学演出，1914年出版。这个剧本为他一生的戏剧创作在题材方面定下了基调。他的作品多以瑞士历史上的重要事件为素材。他擅长写作“欢庆戏”，如《瑞士人》、《歌剧院舞会》以及1941年受瑞士联邦议会委托为反映法西斯战争阴影笼罩下全国人民团结一致而写的《欢庆联邦》等。阿尔克斯戏剧创作的主要成就是那些充满爱国主题的历史剧，代表作《诺瓦拉的背叛》（1934）用历史的语言表达出瑞士人忠于乡土的感情，使作者成为瑞士戏剧史上第一个享有国际声誉的戏剧家。《没有天空的国土》（1943）是针对德国法西斯的威胁，借用历史的外衣暗讽纳粹势力的历史剧。其他剧作还有《普留施的浪漫曲》（1940）、《信奉基督精神的弟兄们》（1947）等。

阿尔克斯的戏剧作品大部分保持着传统的艺术情趣，散发着乡土气息，对话颇多警句。其中个别作品，如《街头说唱》（1927），也尝试采用了现代派的手法，成为欧洲超现实主义运动的回响。但此剧问世后，未被搬上舞台。

## 【阿尔托，An.】

（Antonin Artaud 1896～1948）法国戏剧理论家、演员和诗人。被视为法国反戏剧理论的创始人。1896年9月4日生于马赛，1920年赴巴黎学文学，在剧团演过戏。1926年，他和R. 维特拉克（1899～1952）一起创办阿尔弗雷德·雅里剧院，并发表剧院宣言，表示要建立完整的理想的戏剧演出。1927年，剧院上演了他的独幕剧《燃烧的腹部或疯狂的母亲》及R. 维特拉克的《爱情的神秘》。1928年，他还演出A. 斯特林堡的《梦戏》，演出时超现实主义者在剧院捣乱，导致剧院垮台。

1931年阿尔托在《新法兰西评论》上发表了《论巴厘戏剧》、《导演和形而上学》、《炼金术戏剧》等一系列文章，新的戏剧观点渐渐形成。1932年，发表了“残酷戏剧”的宣言，提出借助戏剧粉碎所有现存的舞台形式，以期直接从肉体到灵魂去触动人的一种狂妄的绝对主义观念，从完全的反叛达到完全的自由，“使一定数目的不可毁灭的、无可否认的画面出现，让它们直接和人的精神对话”。



阿尔托像

阿尔托在1938年出版的戏剧论文集《戏剧及其两重性》中阐述道：每场演出应是“一个事件”，戏剧不复是“关闭在舞台上的有限空间里的那件事物，它确实



阿尔托在《桑西一家》中饰伯爵

要成为一个行动”，对剧作家和观众来说，这个行动的严肃性和强烈性要“在每次演出中展现出来，我们的表演是一个严肃的部分，在演出中在舞台上所展示的恰恰是我们在表演自己的生活。”“观众为演出的内在能动性所触动，这种能动性将和他一生中的恐惧与忧虑发生直接联系”。阿尔托认为传统戏剧无法把人的存在的整体性包含在内，传统的对话把一切导向逻辑，因而无法暗示戏剧的神秘性。应该以“全新的、独特的和一反惯例的方式”去运用语言，赋予它神奇而又迷人的能量。他追求的是总体创造的戏剧，“表达无边无际的宇宙般博大的表象之下的人生”。为此，戏剧家应该唤醒人们意识到混乱的存在和生存的短暂，“由表及里地导入玄学”，提供给观众“梦幻的真正积淀，使他生性嗜好犯罪、受色情困扰，他的野性、他的异想天开、他的乌托邦式幻想，甚至他的兽性……全自他的内心涌出”。这就是阿尔托所谓的残酷戏剧。它在舞台上的表现把导演放在首位，把台本放在次要的位置。阿尔托心中的模式是巴厘的宗教仪式戏剧，使戏剧返朴归真，寻本探源，把所有戏剧演出元素如哑剧、舞蹈、歌唱、服装、布景、音乐、灯光混合在一起。

阿尔托根据英国诗人雪莱的悲剧和法国作家斯丹达尔的短篇小说改编的同名剧本《桑西一家》由他亲自导演并饰伯爵，于1935年在“疯狂的瓦格拉姆”演出厅演出，未获成功。

1937年以后，阿尔托的精神分裂症日渐严重，长期在疯人院及疗养院接受治疗，直至1948年3月4日病故。37卷本《阿尔托全集》在作者死后出版。

阿尔托的残酷戏剧理论是主观唯心主义的产物，包含大量形而上学的成分和精神分裂症患者的臆想，但也有某些一得之见。正是这点对第二次世界大战后一代剧作家及导演产生了影响。

## 【阿尔瓦雷斯·金特罗兄弟】

(Alvarez Quintero, Serafin and Joaquin)西班牙剧作家。兄塞拉芬，1871年3月26日生于塞维利亚的乌特雷拉，1938年5月12日卒于马德里；弟华金，1873年1月20日生于塞维利亚的乌特雷拉，1944年6月14日卒子马德里。所有的剧本都是兄弟两人合作，包括轻歌剧、滑稽剧、喜剧以及正剧。他们的剧作以安达卢西亚的风俗习惯为题材，利用定型化的人物，在结构和对白中制造各种笑料。1897年上演第一部滑稽剧《右眼》，获得成功，随后几乎每年写出5种，估计共约200余种。比较著名的有轻歌剧《摩尔女王》；滑稽剧《顽童》、《马屁话》；喜剧《院子》(1900)、《该隐家的姑娘们》、《你的和我的》；正剧《花卉》、《划船犯》等。《右眼》写的是吉卜赛人叫卖一头毛驴；《该隐家的姑娘们》写的是穷教授如何千

方百计想嫁出5个女儿。他们的作品如一幅幅色彩鲜丽的生活风俗画，有时带有伤感气氛。对话自然机智，富于人情味和生活气息。

## 【阿菲诺格诺夫，A. H.】

（Александр Николаевич Афиногенов 1904～1941） 苏联剧作家。 生于铁路职员家庭。1924年毕业于莫斯科新闻学院，并发表剧本《罗伯特·季姆》。1927～1929年担任莫斯科无产阶级文化协会第一工人剧院文学部主任等职务。所写剧本《在缝隙的那一边》（1926）、《马林果酱》（1928）等，都深受"无产阶级文化派"的影响，说教多，形象概念化。

30年代初阿非诺格诺夫曾是"拉普"（俄罗斯无产阶级作家协会）领导成员之一。1940年写成《玛申卡》，塑造了以玛申卡为代表的苏联中学生的鲜明形象，提出了家庭生活中的道德问题。此剧矛盾冲突组织得好，心理分析同热烈的政论相结合，洋溢着社会主义人道主义理想的魅力，多年来一直是一些剧院的保留剧目，并曾在中国演出。他的剧作还有《怪人》（1929）、《远方》（1935）等。

## 【阿拉尔孔·伊·门多萨，J. R. de】

（Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza 1581～1639） 西班牙戏剧家。黄金世纪重要剧作家之一。出生于墨西哥塔巴斯科。1600年到西班牙，在萨拉曼卡受教育。卒于马德里。他的剧作主要以内容取胜，被称为思想戏剧。其中以道德戏剧为最佳，往往通过大量喜剧因素阐明一个道德问题，剧情合乎情理，结构严谨完整，更多地注意于人物的刻画而不在于情节的曲折，注重人物的内心反应而不在于表面行动，因此，人物性格能够与其行动和目的相一致，超过了他同时代人的戏剧，接近于严格的古典戏剧法则。

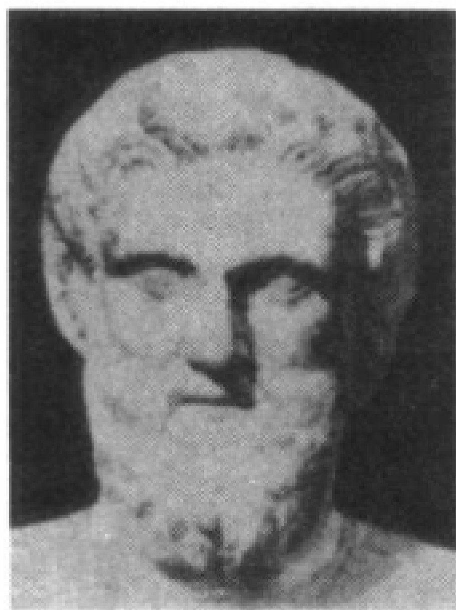
最著名的剧本为《可疑的真情》。剧中青年加西亚有撒谎的毛病，诡称自己是西印度回来的富翁，向贵族小姐哈辛塔求婚，但是对自己父亲又诡称已在萨拉曼卡订婚。后来真相大白，哈辛塔已嫁给别人，无可挽回。法国高乃依据此写成《撒谎者》，以大团圆的结局使其剧本丧失了原作撒谎没有好报的道德教训。其他剧作还有历史剧《为了荣誉而残酷》、《星星的主人》，宗教剧《恶有恶报》，道德问题剧《隔墙有耳》以及《与自己相似的人》、《梅列利亚的套索》等。

## 【阿雷蒂诺，P.】

（Pietro Aretino 1492～1556） 意大利剧作家。他的喜剧以轻松幽默的笔触描绘当时色彩斑斓的社会生活图景，塑造了从王公贵胄至平民百姓的众生相。其中以社会底层人物的形象最为生动。他的作品不仅表达了人文主义理想，而且反映出人民群众的意愿和情绪，具有严肃的思想内容，摆脱了当时流行的取笑逗乐的俗套。艺术上受古典喜剧的成规约束较少，形式自由，语言通俗，人物形象丰满，心理层次清晰，但结构较为松散。阿雷蒂诺创造的新喜剧人物类型成为后世创作仿效的范例，例如《伪君子》（1542）中的主角就是莫里哀的同名喜剧中达尔杜弗的原型。他的喜剧还有《妓女》（1526）、《御马长官》（1527）、《达兰达》（1534）、《哲学家》（1544）。他的无韵体诗剧《奥拉齐娅》（1546）被称为16世纪意大利最杰出的悲剧。

## 【阿里斯托芬】

（Aristophanes　约公元前 445 ~ 前 385）　古希腊早期喜剧即旧喜剧的代表作家。雅典公民。写过 40 部喜剧，现存 11 部。他是在雅典和斯巴达展开内战的年代开始创作的。他的《阿哈奈人》（前 425）是抨击当时内战的著名喜剧。此剧的合唱队由一群烧炭的阿哈奈人组成，他们痛恨斯巴达人，不让任何人谈媾和的事。市民狄凯奥波利斯认为雅典当局对战争也负有责任，他反对阿哈奈人的主张，要求与斯巴达议和。剧本结束时，阿哈奈人的将领拉马科斯大败而归；而狄凯奥波利斯却从象征和平生活的“酒神节”宴会上畅饮归来。通过这一对比描绘，阿里斯托芬告诉观众：和平远远胜过内战。



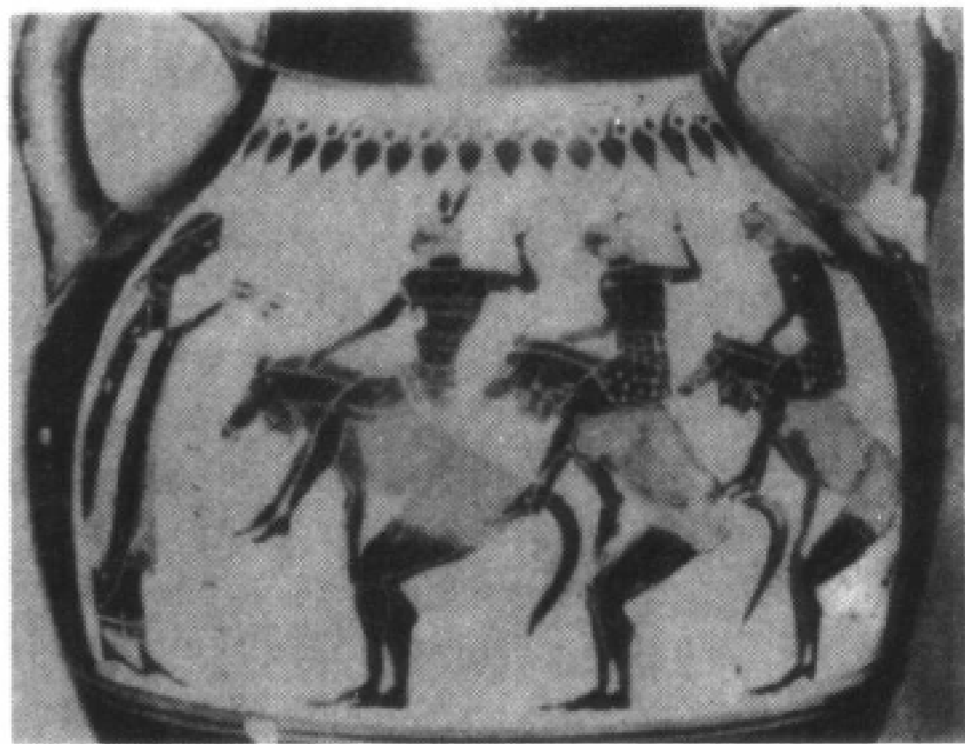
阿里斯托芬像

阿里斯托芬在《骑士》（前 424）一剧中猛烈地攻击主战派领袖克勒翁。在诗人笔下，克勒翁是个代表统治阶级利益、贪污受贿、欺压群众的政治煽动者，他使尽各种卑鄙手段愚弄人民，坚持内战，但是人民最后还是觉悟过来，撤销了他的职务。剧中代表雅典人民的“德谟斯”最后返老还童，这表明阿里斯托芬希望雅典恢复早期那种欣欣向荣的民主政治。

《马蜂》（前 422）一剧的攻击矛头也是直接指向克勒翁的。该剧描写雅典人的诉讼狂，其中还包含狗打官司的场面。剧名叫《马蜂》是因为组成合唱队的陪审员就象一群性情暴躁的马蜂，容易被激怒。但是阿里斯托芬对那些穷苦的陪审员是同情的。阿里斯托芬的早期喜剧里只是包含着幻想的成分，而《鸟》（前 414）就完全把人们带到幻想的世界去了。这说明喜剧诗人对社会环境的不满，希望生活在一个理想的地方。他让两个雅典人到天空中去建立一个“云中鹁鸪国”，这里没有贫富之分，没有剥削，大家共同劳动，过着和平安宁的生活。剧中抒情成分占压倒优势，情节结构比较紧凑。

阿里斯托芬同时也反对从思想意识的基础上瓦解民主政治的智者派。在喜剧《云》（前 423）里，他完全以苏格拉底为攻击目标，批判智者派的诡辩术。在喜剧《蛙》（前 405）里，阿里斯托芬则把悲剧诗人埃斯库罗斯和欧里庇得斯拿来作比较，说明他们两人各有长短，但阿里斯托芬推崇的则是以崇高的英雄品质和爱国主义思想教育人民的埃斯库罗斯，而不是反映人们的道德败坏和生活堕落的欧里庇得斯。

阿里斯托芬强调文艺的社会教育作用，但是他的文艺观点和他的社会政治思想一样，是相当保守的。他极力赞美那已



骑士歌队（彩陶）

经一去不复返的雅典民主政治欣欣向荣的时代，或者幻想着象“鸟国”那样的社会出现，以维护农村的自然经济。从《阿哈奈人》直到《公民大会妇女》（前392）和《财神》（前388），他都是自始至终站在自耕农的立场看问题的。

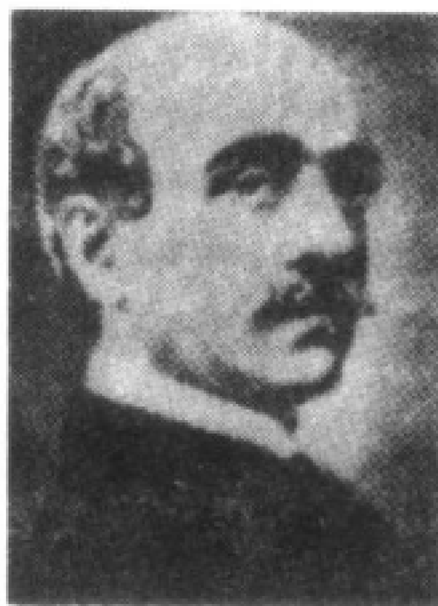
阿里斯托芬的喜剧是生动有力的，剧中包含着许多滑稽、诙谐、讽刺、嘲弄以及狂欢粗野的成分，也有幻想和抒情成分。喜剧的组织结构一般比较松散，人物性格不够深刻，但讽刺的语言特别锋利，抒情的词句也很优美动听。

在欧洲文学史上，象阿里斯托芬这样指名攻击当权者的政治喜剧，只能产生在古希腊民主政治时期，他对欧洲各国戏剧的影响是深远的。历代许多戏剧家推崇他的创作成就，18世纪启蒙时期的政治喜剧，特别是英国菲尔丁的作品，就是沿着阿里斯托芬的喜剧艺术传统创作出来的。

## 【阿列克山德里，V.】

（Vasile Alecsandri 1821～1890） 罗马尼亚诗人、剧作家和政治家。出生于巴格乌城的一个贵族家庭。1834～1839年在巴黎完成了大学学业。回国后，当过剧院经理、编辑、外交官，主办过文学刊物。曾参加1848年的资产阶级革命。1840年开始文学创作，并于同年写出独幕剧《赫尔勒乌的虚无主义者》。他还写有诗歌、戏剧和散文。

在戏剧创作方面，他最初编写一些通俗喜剧或滑稽剧，大多数配有音乐，比较轻松，如《新王》等。后来，他注重创作反映现实生活和社会风尚的喜剧，如《沙达古拉的约尔古》、《雅西在狂欢中》。19世纪50年代，作者创作了一组喜剧《基丽查在雅西》、《基丽查在外地》、《基丽



阿列克山德里像

查在汽球里》和《基丽查太太在旅行中》，成功地塑造了基丽查太太这个外省的小有产者形象。她挖空心思要挤进上层社会，梦想变成有权势的大贵族，结果事与愿违，狼狈不堪。5幕剧《德斯波特－伏德》（1879）再现了16世纪下半期摩尔多瓦公国的贵族争夺王位的斗争，塑造出冒险家和暴君的形象。以后，他还创作有关于贺拉斯和奥维德的历史剧。

## 【阿努伊，J.】

（Jean Anouilh 1910～1987） 法国剧作家。1910年6月23日生于波尔多。父亲是裁缝，母亲是小提琴手。1932年所作剧本《银鼠》上演，获得成功。从此，戏剧成了他的生命。50多年中，他写了40多部剧本，题材涉及神话、历史和现实，主题丰富。阿努伊把他的剧本分为5类：



阿努伊像

①玫瑰戏剧。这类戏剧在黑暗的背景上有某些亮色，有的没有明确的结局，留给观众某种隐约的希望，如《窃贼们的舞会》（1938）、《桑里斯的约会》（1941）、《雷奥卡迪亚》（1939）等；②黑色戏剧。这类戏剧充满悲观和虚无的色彩，不乏反抗精神，但结局都是悲剧，如《没有行装的旅行者》（1937）、《野姑娘》（1938）、《安提戈涅》（1942）等；③闪光戏剧。这类戏剧描绘五光十色的上流社会生活，但闪光的不都是金子，具有浓厚的讽刺意味，如《贵族府第中请客》（1947）、《排演，或被惩罚的爱情》（1950）等；④刺耳戏剧。这类戏剧的讽刺更为尖刻，色调更加阴暗，使观众有不堪忍受之感，如《斗牛士华尔兹》（1952）、《可怜的毕多，或化装晚宴》（1956）等；⑤古装戏剧。如《云雀》（1953）、《贝克特，或上帝的荣誉》（1959）、《赃物市场》（1962）等。后来又有人从他70年代的剧作中概括出一种“怪异戏剧”。



《贵族府第中请客》剧照

《可怜的毕多，或化装晚宴》写从小受尽欺侮的毕多当上了共和国的代理检察长，昔日鄙视他的贵族子弟们又串通起来，组织了一次化装晚宴，他被说服扮演罗伯斯庇尔，再次受到奚落。

《安提戈涅》是阿努伊的一部代表作，剧本脱胎于索福克勒斯的名剧《安提戈涅》。阿努伊的安提戈涅则比较复杂。她长得又黑又小，不事修饰，性格倔强得近乎古怪，让人不得安宁。她具有的是一种与众不同的美，是一种精神的美，她的死足以发人深省，使人震动，进而抛弃那种逆来顺受、心安理得的精神状态。

“古装戏剧”中最著名的是《贝克特，或上帝的荣誉》。贝克特是阿努伊创造的最复杂的形象之一，其深刻性表现在信仰和责任的冲突上。题材是历史的，表现的依然是人类的某种不可平复的痛苦。

阿努伊把他的剧作分为“玫瑰”、“黑色”等五种，主要是从处理手法的角度着眼，并不是指剧本的内容。内容可以千变万化，作者如何处理却有一种相当稳定的方式。“玫瑰色”是指阿努伊的向往、追求或依恋，“黑色”是指他对当代世界的悲观乃至虚无的看法，他的大部分戏剧都是玫瑰色和黑色的交叉，而以黑色为其结局。

阿努伊是个富于革新精神的艺术家，他从传统中吸取营养，又不泥古，表现出一种推陈出新的精神。他并不刻意编织故事，而是靠平易亲切的语言、真挚的诗意、鲜明的人物性格，使其剧作具有一种异乎寻常的吸引力。

## 【阿谢格，U.】

（Upendranath Ashk 1910～ ） 印度印地语现代剧作家、小说家。出生于印度旁遮普邦的加伦特尔市的婆罗门家庭。大学求学时专攻法律，毕业后从事文学创

作。

阿谢格共创作了10多种多幕剧和大量独幕剧。《天堂一瞥》(1939)是作者早期的剧作，讽刺了受过高等教育的上层小资产阶级妇女欧化的生活方式。《第六个儿子》(1940)是作者成功的剧作之一，揭露了资本主义社会的金钱关系，刻画了形形色色自私自利的人物嘴脸，并且正面赞扬了下层劳动者的高尚品质。《幽禁》(1945)表现了不自由的婚姻给妇女造成的受压抑的心理状态。《飞翔》(1946)是《幽禁》的姊妹篇。女主人公摆脱束缚，飞向了自由的天地。《第一条出路》(1950)是作者最优秀的剧本，写一封建家庭的两个女儿出嫁后都受到男方的轻视和虐待。大女儿懦弱、驯服，而二女儿在有进步思想的弟弟帮助下，走上了独立自主、自力更生的生活道路。

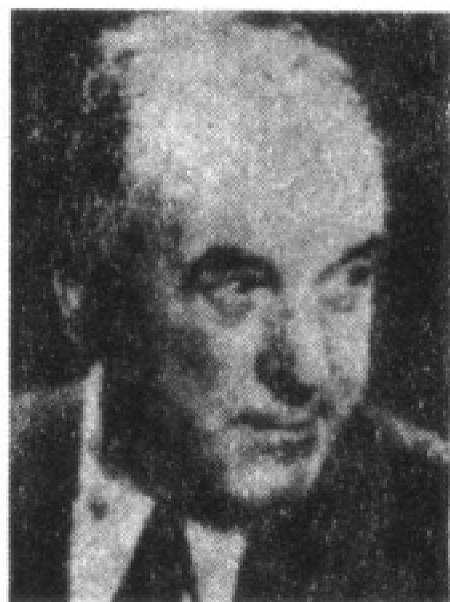
作者写了许多独幕剧，成集的主要有《在神的影子下》(1940)、《放牧者》(1947)、《暴风雨到来之前》(1948)、《幕启和幕落》(1950)，有些独幕剧曾多次演出或在电台广播。

阿谢格的剧本多直接取材于社会的现实生活，带有浓厚的批判现实主义色彩。

## 【埃富蒂米乌，V.】

(Victor Eftimiu 1889～1972) 罗马尼亚剧作家、诗人、小说家。生于博博什蒂查。父亲是阿尔巴尼亚商人。1897年，他随全家移居到布加勒斯特，1905年创办刊物《希望》。曾当过剧院经理。罗马尼亚解放后，他被推选为科学院院士、作家联合会名誉主席。

埃富蒂米乌创作各种体裁的作品近100部。以戏剧创作最为突出，其中有古代悲剧《普罗米修斯》；中世纪剧《西班



埃富蒂米乌像

牙的故事》、《唐璜》；农民悲喜剧《财宝》。还有《青蛙检查官》、《拿破仑》、《浮士德博士，魔鬼》等。埃富蒂米乌根据本国民间传说和神话故事编写的剧本最受欢迎。布加勒斯特民族剧院上演的5幕神话剧《与其说是神话，不如说是真实故事》(1911)，轰动了剧坛。此剧运用浪漫主义手法、神奇的情节和诗歌语言，描写了真善美和假丑恶的斗争，被视为罗马尼亚梦幻剧的典范。

## 【埃梅，M.】

(Marcel Aymé 1902～1967) 法国小说家、剧作家。1902年3月29日出生于马蹄铁匠家庭。当过小贩、小工、电影中的哑角、银行和保险公司的职员、新闻记者。写有20多部小说，其中以《绿色的母马》(1935)最为著名。剧本《吕西安娜和肉店老板》1948年上演成功。埃梅自



埃梅像

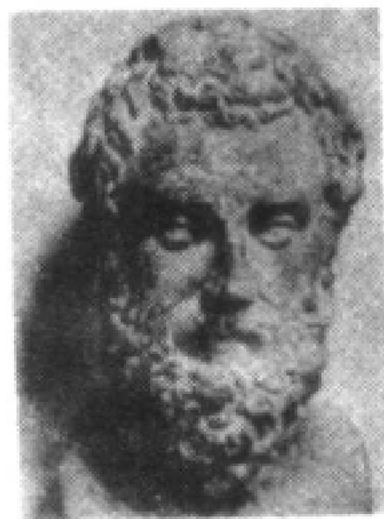
此即主要从事戏剧创作，先后发表《克莱朗巴尔》(1950)、《别人的脑袋》(1952)、《四个真理》(1954)、《月亮鸟》(1955)、《蓝苍蝇》(1957)、《路易斯安那》(1961)、《马克西比尔一家》(1961)、《人身牛头妖精》(1963) 及《贝尔塞比尔协定》(1966) 等剧本。其中被公认为杰作的有《克莱朗巴尔》及《别人的脑袋》。前者的主人公是专横暴戾的破落贵族克莱朗巴尔伯爵。一日，死了 700 多年的方济各会创始人意大利阿西西的圣方济各忽然在他面前显圣。自此，克莱朗巴尔皈依方济各会，成了安贫节欲的苦行者，带着全家乘坐大篷车到处说教，但对妻子儿女暴虐如故。这是对伪善者的辛辣讽刺。《别人的脑袋》中检察官马亚尔凭其三寸不烂之舌将被告定为犯有凶杀罪行，判了死刑，结果发现被告在被控作案之夜并不在凶案现场，而是与马亚尔的情妇、另一检察官之妻在旅馆中过夜。剧本通过一些离奇怪诞的情节，对资本主义国家的司法以至整个资产阶级政治作了讽刺。1952 年在巴黎首演时，一些官员提出强烈抗议，引起轩然大波。埃梅的剧作虽然包含许多离奇荒诞的成分，但仍尊重传统式戏剧结构，运用传统的戏剧要素，依然是集讽刺喜剧与性格喜剧于一身的传统作品。1967 年 10 月 14 日埃梅卒于巴黎。

## 【埃切加赖·伊·埃伊萨吉雷,J. de】

(Jose de Echegaray y Eizaguirre 1832 ~ 1916)　西班牙剧作家。1832 年 4 月 19 日生于马德里，1916 年 9 月 4 日卒于马德里。以数学教员、工程师开始生活道路。1868 年后投身政治活动，曾 3 次任财政大臣，1873 年短期流亡巴黎，同时开始戏剧创作。1874 年，第一部剧本《单据簿》上演。他创作了 64 部剧本，半数是诗体，题材多样，风格各异，有的获得巨大成功，有的完全失败，在西班牙舞台上连续出现几达 30 年，以其曲折的情节、浪漫的想象、强烈的激情、哲理的问题等吸引观众。他的剧作缺点是语言做作勉强，人物单调呆板，情节过于突兀，气氛过于夸张。但是他具有造成悬念、保持悬念的能力。他的戏剧被称为新浪漫主义的情节剧。主要可分 4 类：①浪漫主义情节剧。大多是历史和骑士题材，如：《单据簿》(1874)、《在剑柄里》(1875)。②问题剧或哲理剧。有比较强的想象，虽然提出的问题往往流于抽象，解决的方式也相当突兀，但能够巧妙安排冲突，以紧张的气氛抓住观众，如：《伟大的牵线人》(1881) 等。③象征剧。大多以历史题材表现道德的主题，人物的内心斗争是基本的戏剧冲突，如：《不是疯子，就是神明》(1877)、《堂胡安之子》(1892)。④讽刺剧或风俗剧。以描写当代日常生活为主，对生活中的不道德现象加以讽刺嘲笑，如：《初出茅庐的批评家》(1891)、《并非为你自己》(1891) 等。1904 年，“由于他的剧作的独特新颖风格，复兴了西班牙戏剧的伟大传统”，而获得诺贝尔文学奖金。

## 【埃斯库罗斯】

(Aeschylus　约公元前 525 ~ 约前

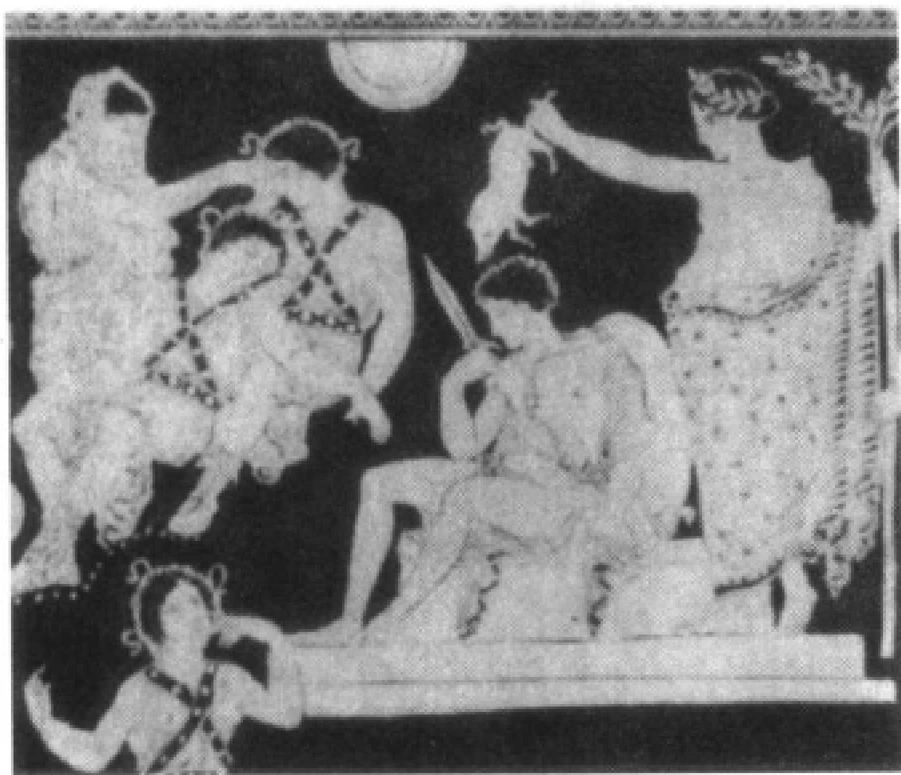


埃斯库罗斯像

456）古希腊三大悲剧家之一。贵族出身，生活在雅典奴隶主民主制度兴起的时期，参加过波斯战争中的马拉松战役（前490）和萨拉米湾战役（前480）。两次旅居国外，最后在西西里逝世。

埃斯库罗斯歌颂雅典的民主自由，反对僭主专制，提倡爱国主义，力图使先进思想与传统观念调和起来。他写过90部剧本，现存7部较完整的悲剧。《乞援人》（前463?）写埃及王达那俄斯带领他的50个逃婚的女儿来到阿耳戈斯请求避难。最后，在人民的同意下，国王佩拉斯戈斯把他们保护下来。这实际上是对雅典人提倡的民主自由的称赞。《波斯人》（前472）是一部单一的剧本，写波斯国王薛西斯从萨拉米湾战役中大败而归的故事。《七将攻忒拜》（前467）触及“家族诅咒”问题，同时也再一次反映出作者的爱国主义思想。

在《被缚的普罗米修斯》（前466/前459?）中，埃斯库罗斯揭示了反对暴君统治的主题。由于普罗米修斯将天火送给人类，教导人类劳动，赋予人类智慧，被一心要消灭人类的宙斯绑在高加索山上，但是普罗米修斯反抗宙斯的意志并未因此而发生动摇。这场斗争反映了古代希腊民主力量同贵族寡头势力的较量。



《报仇神》剧景

埃斯库罗斯还留下一部完整的三部曲，包括《阿伽门农》（前458）、《奠酒人》（前458）和《报仇神》（前458）。《阿伽门农》描写远征特洛伊的迈锡尼王阿伽门农被他的妻子克吕泰涅斯特拉和其姘夫埃吉斯托斯谋杀的故事。《奠酒人》写阿伽门农的儿子俄瑞斯忒斯为他父亲复仇而杀死他母亲和埃吉斯托斯的故事。《报仇神》写俄瑞斯忒斯被复仇神追还血债以及最后被女神雅典娜宣判无罪的故事。

在这部三部曲中，埃斯库罗斯首先表明了他对特洛伊战争的态度：为了夺回被特洛伊王子帕里斯拐走的女人海伦，希腊人竟大兴不义之师，摧毁了特洛伊，他们应该受到谴责；阿伽门农身为希腊人的统帅，杀死了那么多的特洛伊人，毁坏了那里的神庙，更应遭到惩罚。从三部曲中可以看到关于因果报应的氏族观念：前人造孽，后人承受苦难，在报仇神的支配下，一代一代地进行循环不已的复仇活动和流血斗争。不过埃斯库罗斯强调表现的是新兴的父权战胜过时的母权、奴隶主的民主与法制代替野蛮仇杀的氏族法则。在父权和母权这两种社会新旧力量更替的斗争中，埃斯库罗斯站在新的进步力量一边。复仇女神体现着简单复仇的氏族法则，雅典娜则显示了民主法制精神。埃斯库罗斯对于雅典娜作了热情的歌颂。

埃斯库罗斯的作品题材大都来自神话，但作家对神话有自己的解释，也增加了一些内容，从而反映了一定的现实生活。他的作品故事情节简单，抒情成分占有重要地位，但是矛盾冲突非常尖锐，很能感动人。悲剧英雄形象高大，赋有坚强的自由意志和战斗精神。语言庄严雄伟，带有夸张色彩。埃斯库罗斯的悲剧对于后世西方戏剧有深远的影响。

## 【艾特利吉，G.】

（George Etherege 1634 ~ 1692） 英国剧作家。生于伯克郡，英国革命时随父流亡法国，王政复辟时期返回伦敦，出入宫廷。1692 年 5 月 10 日客死巴黎。他是复辟时期风俗喜剧的开拓者，在题材、情节、人物、特别是用轻松、机智的散文语言进行社会嘲讽等方面，对后来的剧作家有很大影响。喜剧作品有《喜剧性的复仇》或称《浴盆中的爱情》（1664）、《她但愿能如意》（1668）和《风流人物》（1676）等，最后一部属复辟时期风俗喜剧杰作，剧中的纨袴子弟弗普林·弗拉特先生，成为复辟时期风俗喜剧人物的独特类型。

## 【安部公房】

（1924 ~ ） 日本小说家、剧作家。1924 年 3 月 7 日生于东京泷野川。出生后随父母移居中国沈阳。1940 年回国，1943 年入东京大学医学部，1944 年退学。日本战败后赴东京，靠卖菜行商谋生，同时开



安部公房像

始写小说。后专业从事文学创作。他的小说曾多次获奖。

从 50 年代初，安部公房开始戏剧创作活动。其主要作品有《幽灵在此》（1958 年获当年岸田戏剧奖）、《制服》（1954）、《搜捕奴隶》（1955）、《巨人传说》（1960）、《你也有罪》（1965）、《小象死了》和《水下城市》（1980）等，还有电影剧本、广播剧、电视剧等多部。在他的所有剧作中，总出现某种现实中不存在的形象，通过这些形象，剥去现实社会的表皮，让人们看到纵深层的真相。

安部公房的戏剧评论著作有《用计算机的手拨动猛兽的心灵》（1957）和《解析记录》（1958）等。

安部公房属于新人作家，是企图以自己的创作实践向正统文学、戏剧进行挑战的“战后派”作家之一。他的剧作被译成多种外文出版并搬上舞台。

## 【安岑格鲁贝，L.】

（Ludwig Anzengruber 1839 ~ 1889） 奥地利剧作家、小说家。1856 ~ 1858 年当书店学徒，兼学表演艺术。1858 ~ 1868 年在一个流动剧团当演员。1871 年他的剧本《基希费尔德的牧师》上演成功后，成为职业作家。他的戏剧创作多取材于维也纳小市民和阿尔卑斯山农民生活。曾获得席勒和格里尔帕策奖金。安岑格鲁贝是奥地利大众戏剧的大师赖蒙德和内斯特罗伊的继承人。

安岑格鲁贝是 19 世纪奥地利民族文学中重要的现实主义作家。哲学上主张费尔巴哈式的唯物主义。他在奥地利文化斗争中持反对教权派立场。他追随启蒙运动传统，主张教育人民，变革现状。他的第一部剧作《基希费尔德的牧师》描写赫尔牧师因倡导博爱的“自由教会”而成为反动思想代表人物李希滕伯格的攻击对象和牺牲品，另一个农村哲学家式的人物乌尔策塞普也因要娶一个新教姑娘而被逐出社

交范围。该剧于1870年11月5日上演，立即轰动维也纳，在奥地利戏剧史上，又一次揭开大众戏剧的新篇章。《发伪誓的农夫》(1871)，通过一个争夺农家财产的故事，表现了由于资本主义生活方式侵人农村而引起的传统道德规范的解体、新的农村社会矛盾的出现。《划十字的人》(1872)，是一部描写农民生活的讽刺喜剧。写一个富农动员农夫们签署一份反对自由派的请愿书，围绕着签不签字，要不要去罗马忏悔的问题展开斗争。《良心谴责》(1874)是一部讽刺剧，展示了作者塑造各种人物形象的艺术才能。作品写一个农民遭到雷击后，一心想拯救自己的灵魂，并执意把自己的财产分赠亲友，以平息因旧日丢弃一个女仆而招来的良心不安。《第四诫》(1877)是一部维也纳风俗剧。作者描写了三个市民家庭的恋爱、婚姻和谋杀，表现了资产阶级社会道德的堕落。作品中也表现了自然主义惯于描写的卖淫问题和遗传问题。

安岑格鲁贝晚年的戏剧作品有《双双自杀》(1876)和《钢与石》(1886)等。他晚年主要精力集中于小说创作，重要作品有《污点》(1889)和《星石院》(1884)。

## 【安德列耶夫，Л. Н.】

(Леонид Николаевич Андреев 1871～1919) 俄国小说家、戏剧家。1871年8月9日出生于奥勒尔市，曾在莫斯科大学法律系学习。1897年毕业后开始发表短篇小说。早期创作具有民主主义的思想倾向。安德列耶夫对人生前途持悲观主义态度。这种思想状况也鲜明地反映在他的戏剧创作中。剧本《向星星》(1906)表现了对现实社会的不满，《人的一生》(1907)和《安那太马》(1910)更多的是悲观主义情绪的宣泄。《人的一生》用象征主义的手法通过对一个人从生到死的生活历程的展望，表现了人生的无常和无望，是俄国象征主义戏剧的代表作。安德列耶夫还是个戏剧理论家。他在《戏剧书简》(1913)中说明了静态戏剧的一个美学原则："戏剧动作已从外在动作的表现中疏离开来，它已潜人深层内部，潜人到似乎毫无动作的感受之中。"

十月革命后安德列耶夫侨居芬兰，1919年9月12日在芬兰逝世。

## 【安德森，M.】

(Maxwell Anderson 1888～1959) 美国剧作家。1888年12月5日出生在宾夕法尼亚州一浸礼会牧师家庭。1914年获斯坦福大学文学硕士学位。第一次世界大战时在纽约《新共和》杂志社和《纽约世界》报社任编辑。1929年，他与L. 斯托林斯(1894～ )合写的讽刺第一次世界大战的剧本《光荣值几个钱?》上演成功，从此专事写作。1959年2月28日逝世。

安德森写过30余部著作，包括历史剧、音乐喜剧和悲剧、爱国剧、幻想剧及一出惊险剧；刻画的人物有美国政客、英国皇族、苏格拉底、圣女贞德和普通老百姓。他主要以无韵诗体悲剧闻名。代表作《伊丽莎白女王》(1930)描述伊丽莎白为维护王位而牺牲个人爱情的故事。《你们的参众两院》(1933)抨击了美国国会中贪污贿赂等腐败现象，获当年普利策奖。《冬景》(1935)写一个贫苦的儿子为他冤死的父亲报仇的故事，直接影射了美国历史上的萨柯－梵塞蒂冤案。《高山》(1936)指责了西方以物质利益为重的企业家破坏自然环境的故事。后两部剧分别

于 1936 年和 1937 年获纽约剧评界奖。1954 年，他获美国文艺科学院戏剧金质奖章。

## 【安顿，F.】

(Farah Anton 1861 ~ 1922)　阿拉伯剧作家、文学家。黎巴嫩人。早年从事新闻工作，在埃及和美国创办过《大学》等杂志，后定居埃及。他有丰富的阿拉伯文化和西方文化知识，深受卢梭、Л. 托尔斯泰的思想影响，翻译了尼采、夏多布里昂、大仲马、高尔基等人的作品。后转向戏剧，创作了许多剧本，其中以《新旧开罗》和《撒拉丁素丹与耶路撒冷王国》两剧为最著名。《新旧开罗》是一部 4 幕社会讽刺剧，揭露社会弊病和西方生活方式带来的不良影响，试图唤起青年一代的觉醒，建立"新开罗"。该剧实际上是将 4 个独幕剧联结在了一起。《撒拉丁素丹和耶路撒冷王国》是一部历史剧，以 1187 年的十字军战争为背景，揭露西方殖民者的野蛮侵略，宣扬阿拉伯人民的英勇斗争精神。整个剧本结构严谨，情节生动，人物形象鲜明，充满了阿拉伯人民的爱国主义感情。

F. 安顿的剧作，代表了阿拉伯戏剧的一个转折点，即开始重视戏剧的思想性、社会意义和教育作用，也包含了一些哲学思想和人生道理。在剧作中他使用了半文半白的阿拉伯戏剧语言，这是阿拉伯戏剧从纯粹的舞台表演艺术向戏剧文学发展的一个重要标志。

## 【岸田国士】

(1890 ~ 1954)　日本剧作家、小说家、评论家。生于东京。1917 年人东京大学法文科学习。1919 年去法国学习戏剧。1923 年回国后，在《演剧新潮》和《文艺春秋》等刊物上发表了《旧玩具》(1924)、《契罗尔之秋》(1924)、《秋千》(1925)、《纸气球》(1925) 等一些颇有异国情调的心理剧，还翻译了以勒纳尔为代表的法国的剧作。1924 年筑地小剧场建立以后，他对小山内薰、土方与志不演日本剧作家的剧本提出异议，在《演剧新潮》上展开论战。以后约 10 年的时间是他戏剧创作的全盛时期，共创作剧本约 60 部，包括广播剧 7 部，电影脚本 3 部。作品有：《叶樱》(1926)《骤雨》(1926)、《温室之前》(1927)、《落叶日记》(1927)、《牛山旅馆》(1929)、《浅间山》(1931)、《医术的进步》(1933)、《泽氏的两个女儿》(1935)、《岁月》(1935) 等。40 年代写过《速水女塾》(1948)、《对女人的仰慕》(1949) 等。岸田国士强调剧本的文学性，重视戏剧语言的作用，主张戏剧语言和戏剧动作并重。他的剧本具有台词优美、寓意深刻、心理描绘细致人微的特点。

岸田国士对于 1926 年重建的新剧协会、1930 年组成的新东京剧团、1932 年成立的筑地座及同年创刊的《剧作》杂志，都曾给予很多帮助和指导。1937 年，他和久保田万太郎等创立文学座剧团。1950 年发起成立云之会，倡导文学戏剧立体化运动，对日本戏剧界产生了一定影响。1953 年成为艺术院会员。戏剧理论著作有《现代演剧论》等。

## 【奥德兹，C.】

(Clifford Odets 1906 ~ 1963)　美国戏剧家。1906 年 7 月 18 日出生于费城，父母是来自立陶宛的犹太移民。他在纽约度过了青少年时期。15 岁成为演员。他是

同仁剧院创建人之一。1935年，他的独幕剧《等待老左》(又译《等待勒夫特》)由同仁剧院演出，获得很大成功。同年，同仁剧院上演了他另4部剧本。

《等待老左》(1935)和《到我死的那一天》(1935)是奥德兹直接反映工人阶级斗争的两部剧本，前者描写出租汽车司机的一次罢工斗争，剧本手法新颖，观众直接参加到演出活动中去，获美国新戏剧协会颁发的最佳独幕剧奖。后者写德国无产阶级反法西斯的斗争。他的其他剧本更多描写的是他从小熟悉的纽约社会和在经济危机袭击下濒于破产的中产阶级。通过他们理想的破灭、才能的浪费、幸福生活的一去不回等，反映出资本主义社会中善良诚实的人们的悲欢离合。

《醒来歌唱吧!》(1933)是奥德兹最优秀的剧作之一，描写纽约一个犹太人家庭的悲剧。外祖父杰科布是一个信仰社会主义的退休老工人，他牺牲自己，让外孙拉尔夫继承保险金。拉尔夫在外祖父牺牲精神感召下觉醒了，离开了家去参加斗争。剧本充满了变革现实的乐观主义精神，人物形象鲜明而生动，语言切合人物的身份和性格，富于生活气息而又充满诗意，有人认为奥德兹可以同契诃夫或是奥凯西媲美。

《失乐园》(1935)演出并不成功，却是作者的心爱之作。它的主题仍然是资本主义经济危机冲击下中产阶级的破产，一方面表现他们生活条件的下降，另一方面表现他们所崇奉的资产阶级民主自由思想的破灭。

《金孩子》(亦译《千金之子》，1937)以普通知识分子才能无法得到正常发挥为题材，描写一个有音乐才能的青年乔伊·波拿巴，为了追求财富和荣誉，放弃音乐而从事拳击，最后毁灭了自己。该剧深刻揭露了资本主义社会腐蚀青年、毁灭才能的罪恶和人对人的无情剥削、尔虞我诈的资本主义本质。

从40年代开始，奥德兹移居好莱坞，从事电影剧本的写作，同时创作了话剧《夜间的冲突》(1942)、《大刀》(1949)、《乡村姑娘》(1950)、《开花的桃树》(1954)等，但未再达到30年代的水平。

奥德兹的剧作深刻地反映出30年代美国社会的动荡不安和尖锐矛盾。一方面是普通美国人物质上的贫困和精神上的幻灭，另一方面是资本家阶级的巧取豪夺和为非作歹。奥德兹还表达了美国人民对于民主自由的信念和追求未来幸福的乐观主义精神。奥德兹30年代的创作，除《等待老左》中尝试了一些现代派的手法外，基本上是现实主义的。但带有浓厚的浪漫主义色彩，既深刻地揭示了现实，又能给观众以鼓舞。

## 【奥凯西，S.】

(Sean O'Casey 1880～1964)　爱尔兰剧作家。1880年3月30日出生于都柏林一贫穷的基督教徒家庭，他是13个孩子中最小的一个。幼年丧父，从小因患眼疾而失学，在都柏林街头流浪后进入铁路工厂做工9年，参加过工人运动及1916年爱尔兰公民军发动的复活节起义，1918年开始写剧本，成为和J. M. 辛格前后辉映的两大爱尔兰剧作家之一。1964年9月18日在英国德文郡逝世。

奥凯西的剧作大致可分为3期。早期的3部剧本都在阿贝剧院上演。《枪手的影子》(1923)是两幕剧，以1920年爱尔兰游击战为背景，歌颂在战争中牺牲的爱尔兰儿女，都柏林贫民窟居民的生活第一次被成功地搬上舞台，而且下层人物的性

格刻画和下层人民的方言运用都十分成功。《朱诺和孔雀》（1924）写杰克·博伊尔一家的悲剧。剧作者把朱诺塑造成大勇大智源泉的母亲形象，把她多灾多难的家庭作为内战期间分裂的爱尔兰象征。《犁和星》（1926）以1916年复活节起义为背景，描写在巷战中的一些小人物英勇顽强，为了拯救他人而不惜献出自己的生命的精神。剧作者表明真正勇敢的人决不是那些高呼爱国口号、夸夸其谈的政客，而是心地善良、见义勇为的普通人。这三部剧都是悲剧，但包含着精湛的喜剧场景，造成感人的悲喜剧效果。1928年他的剧本《银环》被阿贝剧院拒绝，从此他与叶芝和阿贝剧院决裂，决心永远不回爱尔兰。

20世纪30年代奥凯西参加了共产党。中期剧作带有鲜明的政治色彩，在创作方法上进行了表现主义的实验。如《星儿变红了》（1940）采取悲剧性道德剧形式，歌颂共产党人领导人民反抗法西斯的斗争。剧终时，背景上的基督教银星变成红星，大放光芒。《给我红玫瑰》（1943）歌颂铁路工人的罢工斗争，有浓厚的自传色彩。

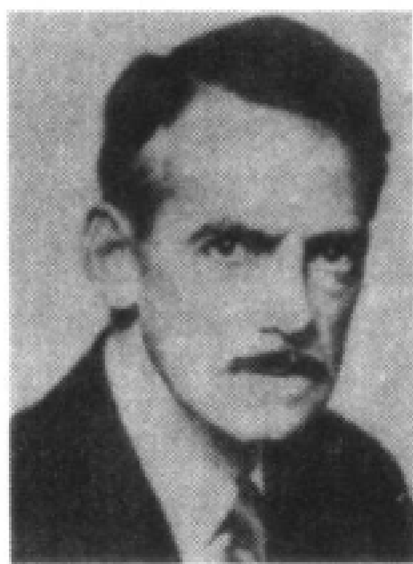
晚期剧作采取喜剧性道德剧形式，如《大公鸡》（1949）、《主教的祝火》（1955）等。

奥凯西被称为“一个来自工人阶级的粗犷的天才”，最优秀的爱尔兰剧作家之一。他的早期剧作，以都柏林为背景的三部曲，被认为是他的杰作。除剧本创作外，奥凯西还写了4部戏剧评论和一系列自传。

## 【奥尼尔，E.】

（Eugene O’ Neill 1888～1953） 美国戏剧家。

**生平** 1888年10月16日生于纽约。父亲是演员，母亲由于种种刺激染上了吸



奥尼尔像

毒的毛病，这件事在他的心灵深处留下了难以医治的创伤，少年时就放弃宗教信仰，并开始放荡起来，经常跑到旅馆和酒吧间去度周末。1906年，奥尼尔进普林斯顿大学学习，一年后离校，从事各种不同的职业，并接受了无政府主义和尼采哲学的影响，思想陷入苦闷中。1909年，他被迫去洪都拉斯开采金矿，结果身患霍乱，一无所获地返回美国。在一个剧团工作了一段时间，便开始了海员生活，先后到过南美和南非等地。他也曾在布宜诺斯艾利斯呆过半年，过着乞丐生活。回到纽约之后，依旧穷困潦倒，甚至产生过自杀的念头。

1912年，奥尼尔到新伦敦电讯报工作。不久染上肺病。在疗养院休养期间，经过一番反省，决心做一个戏剧家。在这以前，他对戏剧艺术已经有了浓厚的兴趣，也曾广泛阅读过从古代到现代的欧洲戏剧作品。易卜生和斯特林堡等人都对他产生过很大影响。

1913～1914年，奥尼尔总共写了9部剧本，有8部是独幕剧，只有《东航加的夫》他自己比较满意。为了接受专业训练，他去哈佛大学从G. C. 贝克尔教授学习戏剧课程一年。1916年夏天，《东航加的夫》由普罗文斯顿剧团上演，给奥尼尔



《榆树下的欲望》剧照 （美国，E. 奥尼尔著）

以极大的鼓舞。1916～1917 年，他又完成了《鲸油》、《在交战区》（1917）、《远航归来》和《加勒比的月亮》等独幕剧，大都在纽约的剧作家剧院上演，为奥尼尔赢得了初步声誉。

1918 年奥尼尔写出了名剧《天边外》，这是他第一部在纽约百老汇上演并首次获得普利策奖的戏剧。之后，奥尼尔以其大量作品引起国内外戏剧工作者的高度重视，对美国的戏剧事业作出了重大贡献。20 世纪初，美国戏剧界开始了一次声势浩大的改革运动，到了 20、30 年代便出现了一批出色的戏剧家和具有文学价值的戏剧作品。这一切都是和奥尼尔的成就和影响分不开的。

奥尼尔共留下剧作 40 余部。由于在戏剧创作上的卓越成就，1936 年他荣获诺贝尔文学奖。此后，他的身体衰弱，作品数量锐减。40 年代初，他的病情日益恶化，1953 年 10 月 27 日在波士顿逝世。

**剧作** 奥尼尔是著名的实验剧作家，他曾经创造性地运用欧洲各种戏剧流派的创作方法写戏。但是他首先是一位现实主义剧作家。他的现实主义戏剧广泛地反映了美国资本主义社会的现实生活问题和作者对于这些问题的看法。

奥尼尔的大多数重要作品是在 20 年代和 30 年代完成的。1920 年，除了上演《天边外》以外，他还写了 4 部长剧：《黄金》（1921）、《安娜·克里斯蒂》、《琼斯皇帝》和《与众不同》（1920）。《天边外》（1918）描写的是个人理想与现实之间的矛盾。主人公罗伯特和他的哥哥安德鲁都爱邻居的女儿鲁思。因为鲁思决定和罗伯特结婚，安德鲁只得离开他心爱的农场，代替罗伯特去从事海员工作，最后自己变成了一个破产的谷物投机商。罗伯特留在家里务农，结果使家业衰败，妻子怨气冲天，他自己也被折磨死了。临终前他挣扎到室外去眺望远方，说他即将得到旅行天边外的权利，从此得到了自由。个人的生活理想在生前不能实现，自由只能在死后得到，这是奥尼尔一直在探讨的问题。

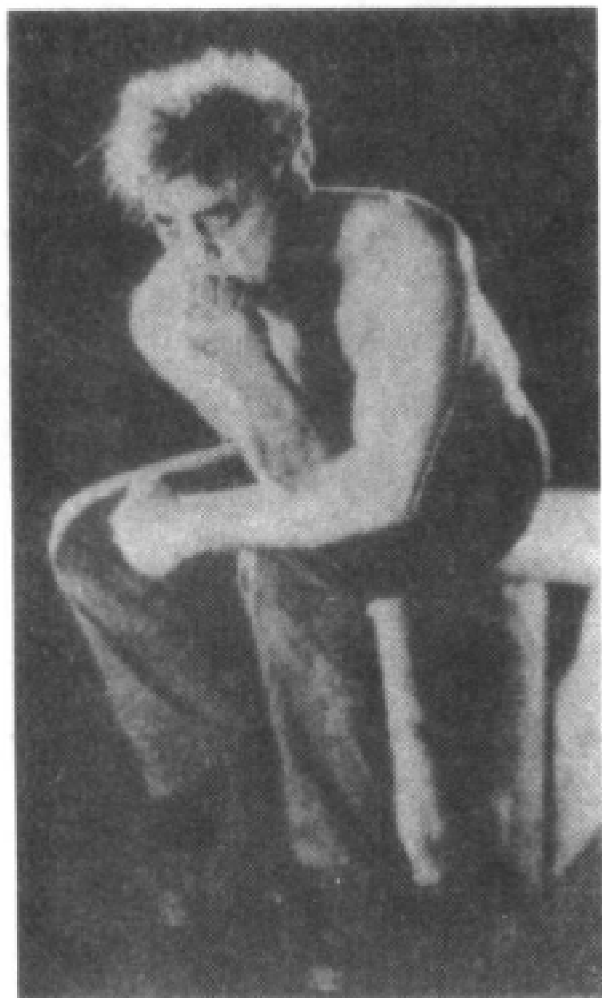
《天边外》是一部 3 幕剧。每一幕又分为两场。一场在室外，可以看到遥远的天边外，另一场在室内，天边外的情景就看不见了。这是一种赋有象征意义的表现形式，它说明生活理想和现实之间存在着可望而不可及的距离。



《安娜·克里斯蒂》剧照

《安娜·克里斯蒂》(1920)是奥尼尔第2次获得普利策奖的现实主义戏剧。女主人公安娜·克里斯蒂的父亲克里斯一辈子过着艰苦的航海生活，家里许多当海员的人都葬身海底，为此，克里斯让安娜从小就住在内地，以免她和海员恋爱结婚。不料她被人奸污并沦为妓女以后，还是来到了海边，而且爱上了青年海员马特·伯克。经过种种矛盾冲突，安娜和伯克终于可望结为夫妇。然而伯克又不得不出海远航。剧本结束时，海上大雾弥漫，伯克和克里斯都怀着沉重的心情和安娜话别，准备启程。这也是一个具有象征意义的结局，说明人生犹如雾海行船，吉凶难于逆料，安娜、伯克以及克里斯的生活前途正是如此。

《琼斯皇帝》(1920)是一部表现主义的戏剧。罪犯琼斯是黑人，逃到一个小岛上当了皇帝，遭到群众反对而在森林里跑了一整夜，最后被打死。全剧8场，只有第一场和最后一场写了几个人物的对话，其他6场都是琼斯单独表演。因为又累又饿又紧张，琼斯逐渐陷入神经错乱之中，于是过去被他打死的两个人、拍卖他的拍卖场、他和他的同胞们被押送到美国来充当奴隶的海上情景、刚果的巫医和鳄鱼等等幻象，一一出现在他的眼前。表现主义所喜欢表现的心理紧张、精神恍惚、神经失常以及下意识活动等等，在这里都有所表现。



《毛猿》剧照



《马可百万》剧照

20年代，奥尼尔完成了下列剧本：《第一个人》(1922)、《毛猿》(1921)、《喷泉》(1922)、《难舍难分》(1924)、《上帝的儿女都有翅膀》(1923)、《榆树下的欲望》(1924)、《马可百万》(1928)、《伟大之神布朗》(1925)、《拉撒路笑了》(1928)、《奇妙的插曲》(1927)和《发电机》(1929)。其中《毛猿》、《榆树下的欲望》、《伟大之神布朗》和《奇妙的插曲》占有比较重要的地位。

《毛猿》也富于表现主义特色，并具有象征意义，主人公扬克·史密斯正是“人的一个象征”。扬克以那具有象征意义的海上巨轮要靠他来开动而无比自豪，殊不知他在资本家的眼里不过是一个“毛猿”而已。他无法改变自己所处的非人的生活地位，只好到动物园去和大猩猩称兄道弟，结果却在大猩猩的大力拥抱中死去

了。扬克之死给剧本带来了一个具有象征意义的结局，它表示人类想走回头路是不行的。

《榆树下的欲望》写农场主卡伯特为了农庄的所有权同他儿子埃本和第三个妻子爱碧所进行的一场三角斗争，卡伯特憎恨伊本不认真劳动，取消了他对农庄的继承权，并对爱碧表示，她只要生下一子，就可得到农庄。爱碧为了占有农庄，和埃本通奸生下一子以后，爱碧却对埃本产生了爱情，于是她将婴儿杀死，以消除埃本因她企图占有农庄而对她产生的仇恨心理。剧本结束时，二人一同去接受法律的惩罚，卡伯特也落到可悲的下场。剧本的情节有类似欧里庇得斯悲剧的地方，它说明古代希腊悲剧对奥尼尔的影响正在加深。

《伟大之神布朗》是一部比较抽象的戏剧，但是它比《马可百万》和《拉撒路笑了》都有较多的现实生活内容。《马可百万》写的是马可波罗游历东方的故事，《拉撒路笑了》则取材于圣经。《伟大之神布朗》主要是描写青年人布朗、戴思和玛格丽特之间的三角恋爱关系及其产生的矛盾冲突；他们都戴面具。奥尼尔力图运用面具揭示表里不一的人物性格。

《奇妙的插曲》力图揭示人物的内心世界，但是它不再运用面具，而是运用旁白和独白。这就是所谓意识流的创作方法。这部剧本为作者第三次赢得了普利策奖。主人公尼娜·李德斯是个占有欲和个人情欲十分强烈的妇女，一直在为占有她周围的4个男人而斗争。最后她的丈夫死了，情人分手了，儿子出走了，4个男人中只剩下一个行将就木的老头子伴随她。这部剧被称作“内省戏剧”。由于强调表现人物的内心世界，它大量而连续地运用了内心独白和旁白。但这种意识流的表现方法，拖延了戏剧动作向前发展的过程，也就增加了舞台处理的难度。

从1929年开始，奥尼尔着手写他最有代表意义的作品《哀悼》，花了3年才完成。这是一部三部曲，共有13幕，上演需要6小时。它是以古代希腊悲剧诗人埃斯库罗斯的《奥瑞斯忒亚》三部曲为模式的。奥尼尔力图利用现代心理学解释古代希腊悲剧所表现的命运问题。剧本写女主人公莱维尼亚的母亲和情人通奸并谋杀了她的父亲，她便和她的弟弟一道为父报仇，谋杀了他们的母亲的情人，然后逼着她母亲自杀。为了掩盖她自己的丑行，莱维尼亚又逼着她弟弟自杀，最后接受比死亡更痛苦的自我惩罚。通过莱维尼亚的生活作风和思想作风，奥尼尔有力地抨击了表里不一的清教主义，也反映出美国社会人与人之间的关系。

《哀悼》一剧将奥尼尔的戏剧创作成就推到了高峰。此后，他的剧作逐渐减少。后期的重要作品是，1939年写的《卖冰的人来了》和1941年写的《直到夜晚的漫长一天》。



《卖冰的人来了》剧照

《卖冰的人来了》写的是居住在一家旅店的一群梦想家的生活处境和精神面貌。他们都是被社会抛弃了的人，整天无所事事，以酒消愁，谎话连篇，自欺欺人，把幻想当作现实，寄希望于明天。

《直到夜晚的漫长一天》是奥尼尔第

四次获得普利策奖的作品。这部自传体戏剧写蒂龙一家人的不幸历程以及蒂龙的悭吝性格给他的妻子和孩子们留下的心灵创伤，着重揭示他们的不同性格和某些相同的生活习惯。剧本开始时，他们戴着面具，到了夜晚，真实面目就暴露出来。他们都是失败者，每个人都把自己的失败归咎于别人，于是彼此抱怨、指责、争吵；但是回过头来又向对方表示歉意。他们的生活极不正常，父子关系异常紧张，母亲夹在父子中间忍受折磨，终日忧心忡忡。在这个人物身上，笼罩着一种感伤和悲观的思想情绪。

奥尼尔善于运用各种戏剧流派的表现手法进行创作，他的许多作品深刻地反映了美国的现实生活，揭露了这个社会存在的种种丑恶现象和严重问题。但他对于这些现象和问题，有时不免作出唯心主义甚至神秘主义的解释，并且采取了悲观主义的态度。

奥尼尔的许多作品已被译成中文，《安娜·克里斯蒂》、《榆树下的欲望》、《哀悼》（一部）等都曾按原作或改编被搬上了中国舞台。

## 【奥斯本，J. J.】

（John James Osborne 1929～ ）英国剧作家。1929年12月12日生于伦敦。奥斯本的父亲是美术设计师，母亲是酒吧间女招待。父亲死后，他靠保险金入德文郡贝尔蒙特学校念书，后去伦敦谋生，做过演员、导演、编剧。1956年5月8日，他的《愤怒的回顾》在伦敦皇家剧院首次公演，经电视转播后轰动全国，这一天被公认为英国戏剧史上划时代的日子，他也被推崇为50年代英国文学新流派“愤怒的青年”的代表。此剧主人公是出身工人



奥斯本像

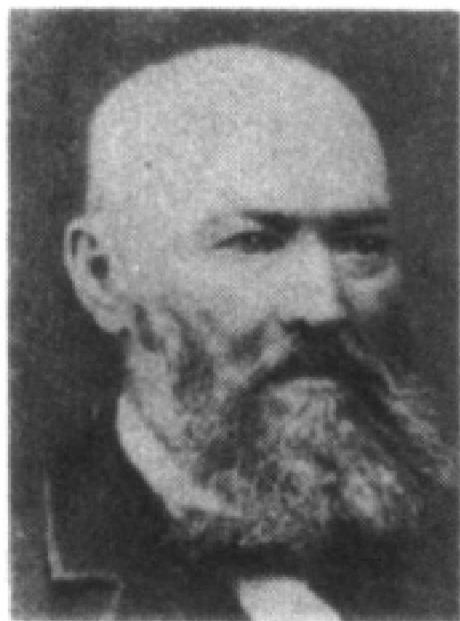
家庭的青年吉米，以摆糖果摊为生，自命清高，愤世嫉俗，只怨生不逢时，憎恨社会冷酷、世人伪善，对周围一切横加指责，却又不想采取行动改变现实。评论界认为此剧反映了战后英国青年对现实不满的心理，把英国戏剧从上流社会的客厅转移到中下层社会，从而掀起戏剧改革的新浪潮，产生了战后新的一代剧作家，如品特和韦斯克等。1958年他与人合办电影公司，亲自编写电影剧本和电视剧本，加上舞台剧本，共30多部。在题材和技巧上虽进行了一些探索，但基本上仍围绕两个主题：国家的腐败以及异化了的人的生存困境。重要作品有舞台剧《卖艺人》（1957）、《路德》（1961）、《不能承认的证据》（1964）、《自画像》（1966）、《当今之时》（1968）、《阿姆斯特丹旅馆》（1968）、《苏伊士以西》（1971）、《吉尔与杰克》（1974）及《眼看它倒下》（1975）等。1958年获得纽约剧评界最佳编剧奖。

## 【奥斯特洛夫斯基，A. H.】

（Александр Николаевич Островский 1823～1886） 俄国剧作家。一生为俄国舞台提供了近50部剧本，创造了几百个人物形象，为俄国戏剧事业的发展作出了很大贡献。

**生平** 1923年4月12日出生在莫斯

科小奥尔顿卡街（现改名为奥斯特洛夫斯基街）。父亲是法官，退休后，从事商业活动，家中来往的大多是商人。1840 年奥斯特洛夫斯基入莫斯科大学攻法律，1843 年肄业，1843～1851 年先后在“良心法院”和商务法院任书记官。在法院工作期间他开始写作。1847 年发表剧本《破产者》的片断，引起文坛注意。全剧写成后，用《自家人好算账》的剧名于 1850 年正式发表在《莫斯科人》杂志上，受到进步文坛的赞美，但警察厅却禁止上演，到 1861 年才得以公演。从此以后，奥斯特洛夫斯基几乎每年都有一部或几部作品问世。



奥斯特洛夫斯基像

奥斯特洛夫斯基除了进行创作外，还翻译过不少外国剧本，其中有莎士比亚、戈齐、哥尔多尼、塞万提斯等人的作品。他还是一位积极的社会活动家。1865 年，他发起成立了莫斯科演员联社。1870 年，由他倡议组织了俄国剧作家协会。经他和鲁宾斯坦多方努力，于同年创办了演员训练班，培养了萨陀夫斯基、萨陀夫斯卡雅、马克歇耶夫等一群杰出的表演艺术家。在他的倡议下还创办了模范人民剧院。

1886 年 1 月，奥斯特洛夫斯基被任命为莫斯科各皇家剧院的艺术总管理人。但还未能充分展开他对于剧院制度的改革和戏剧艺术的提高，便于 6 月 14 日在谢雷科沃（现为柯斯特罗姆州奥斯特洛夫斯基区）逝世。



1863 年 A. H. 奥斯特洛夫斯基（左二）在《破产者》中饰演波特哈留津

**创作**　奥斯特洛夫斯基的创作年代，正逢俄国资本主义发展时期。他的作品反映了这个时代的社会变化。他自己曾说，他是遵循果戈理的创作道路的。他坚持揭露社会的不良风气，用讽刺的笔触来描绘当时社会的众生相。于是初露头角的商人阶层的粗暴和幼稚，新兴资产阶级和蜕化中的农奴主、地主的虚伪奸诈、残酷无情，贵族和官僚的愚昧、堕落等等，都成为他剧中人物的特点。早期的作品，如《各守本分》（1852）、《贫非罪》（1853）、《切勿随心所欲》（1854）等，在思想上带有美化俄国宗法制的倾向。车尔尼雪夫斯基和涅克拉索夫对这些作品提出过批评。随着 19 世纪 50、60 年代俄国革命形势的发展，他的创作进入新的阶段。从 1856 年起，几乎所有的新作都发表在涅克拉索夫和谢德林主编的《现代人》杂志上。这



《大雷雨》剧照（俄国，A. H. 奥斯特洛夫斯基著）

时期的作品，包括著名的《大雷雨》，具有较明显的暴露社会和暗示革命的倾向，

因而受到反动势力的围攻。奥斯特洛夫斯基不得不暂时放下迫切的社会题材，转而写作历史剧。从19世纪60年代末起，又重新面对现实，并出现了创作的高潮。从1868年一直到80年代初，他的作品大都在涅克拉索夫和谢德林主编的《祖国纪事》杂志上发表。包括讽刺喜剧《智者千虑必有一失》在内的一系列剧本，对农奴制残余中蜕化出来的新型实业家和欧化商人进行嘲讽。稍后的诗剧《雪女》(1873)，表达了作者的理想和对人生意义的探索。《没有陪嫁的女人》等几个剧本描绘了才能卓越的俄罗斯妇女在当时虚伪、自私的社会中备受摧残的悲剧命运。



《穷新娘》剧照

奥斯特洛夫斯基的全部剧作，按其内容的性质和人物所属的阶层，大体可以分5大类。

①描写商人生活的剧本：《全家福》(1847)、《自家人好算账》(1850)、《非己之长，勿充内行》(1853)、《贫非罪》(1854)、《他人饮酒自己醉》(1856)、《节日好梦饭前应验》(1857)、《大雷雨》(1860)、《一知己胜两新交》(1860)、《莫管闲事》(1861)、《天下无难事，只怕有心人》(1861)、《孰能无过，孰能免祸》(1863)、《艰苦的日子》(1863)、《小丑》(1864)、《炽热的心》(1869)、《人无千日好》(1871)、《真理固好，幸福更佳》(1877)、《最后的牺牲》(1878)、《心非铁石》(1880)等。这些剧本最重要的一点是作者用否定的态度描绘了商人。

②关于人民生活的剧本：《切勿随心所欲》(1834)、《闹市》(1865)等。在这些剧本中，作者描写的是从农民转变为小商人、小市民的一些人。他们保持着民间的风俗习惯和生活方式。剧本有些类似民间文学作品，具有民歌风味，曾被改编为歌剧。

③描写小官吏生活的剧本：《穷新娘》(1852)、《肥缺》(1857)、《深渊》(1866)、《贫人暴富》(1872)、《富新娘》(1876)等。

④表现所谓“社会头面人物”的剧本：《意外事》(1851)、《女弟子》(1851)、《性格不合》(1858)、《智者千虑必有一失》(1868)、《来得容易去得快》(1870)、《森林》(1871)、《血汗饭》(1874)、《狼与羊》(1875)、《没有陪嫁的女人》(1879)、《名伶与捧角》(1882)、《美男子》(1883)、《无辜的罪人》(1884)、《世外事》(1885)等。这些剧本揭露了贵族地主和社会名流们的丑恶灵魂。

⑤历史剧：《柯兹玛·扎哈罗维奇·米宁苏霍鲁克》(1862)、《僭主德米特里与瓦西利·隋斯基》(1866)、《土辛诺》(1867)等。奥斯特洛大斯基写历史剧是逃避现实，抵御迫害，但主题是积极的，具有爱国主义精神。

此外还有与索洛维约夫合写的《别鲁根的婚事》(1878)、《蛮女人》(1880)、《有光无热》(1881)，与聂维仁合写的《妄想》(1881)。

**戏剧观点和写作方法** 奥斯特洛夫斯基认为“剧本应该是为全体人民而写的”。戏剧比其他一切文学作品更接近广大人民。舞台上演出的戏，要写得强而有力，要有巨大的戏剧性和热烈的真诚的感情，

要有生动而有力的人物。在所有俄国古典作家中，他的剧本占演出剧目的绝大多数。奥斯特洛夫斯基认为，写人民的生活，为人民写作，丝毫不会降低戏剧文学的价值，相反，“它可以增加它的力量，使它不致庸俗和堕落；只有那真正为人民所喜闻乐见的作品，才能永垂不朽。这样的作品，迟早总会被别的民族，而最后被全世界所理解和欣赏”。



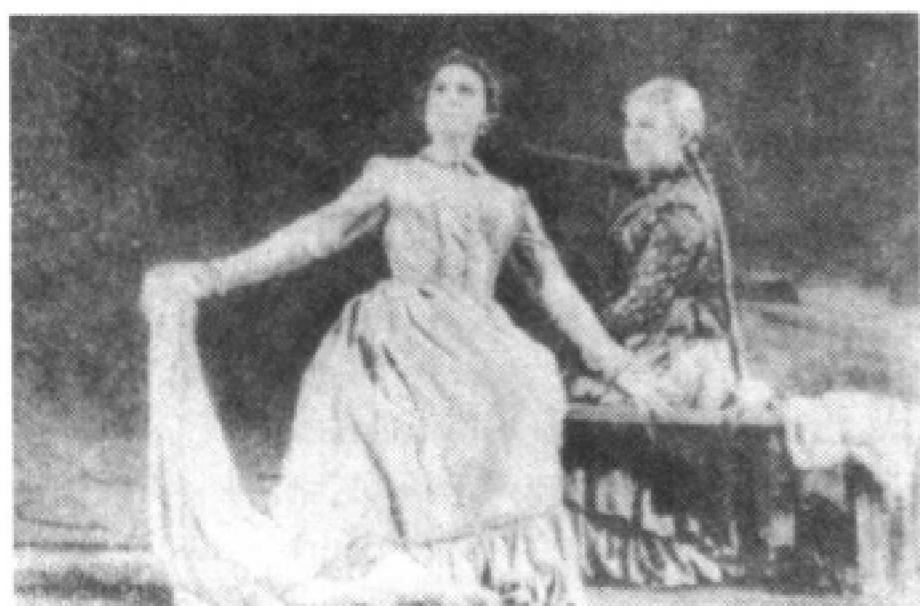
《智者千虑必有一失》剧照

奥斯特洛夫斯基每写一部剧本，都要对他所描写的事物作深刻的观察和周密的思考，并搜集充分的资料。他写剧本之前，不仅开列剧中人物名单，而且还开列谁适合扮演什么角色的名单。他所写的人物的性格和惯用的语言都有活的模特。在写作过程中，也常常更换扮演者，使之更相适合，从而使特定的演员最能发挥他们的艺术才能。奥斯特洛夫斯基塑造了一大批各种类型的妇女形象，使女演员们能发挥各自的特点并取得成功，使她们拥有自己的剧目，因此许多女演员特别爱戴这位剧作家。

奥斯特洛夫斯基重视台词的表现力。他的剧本对白清晰动听，语言优美。他能掌握舞台上的位置和调度，能恰到好处地安排演员上下场，这就使他的剧本演出具有很高的戏剧性。

奥斯特洛夫斯基常把西欧名家的剧中人写进自己的剧作，使之更易于为俄国演员和观众所接受。例如，把莫里哀《吝啬鬼》（一译《悭吝人》）中的守财奴阿巴贡写进他的《贫人暴富》；把小仲马《私生子》中的女裁缝的儿子写进《无辜的罪人》，都取得很好的效果。在排戏过程中，他经常听取演员的意见，修改自己的剧本。《大雷雨》中卡杰林娜关于自己少年生活的独白，就是根据第一个扮演卡杰林娜的女演员柯西茨卡雅的自述补写进去的。

**评论** 奥斯特洛夫斯基的创作在俄罗斯文学和戏剧中具有珍贵的美学价值。俄国的重要评论家和作家，如杜勃罗留波夫、车尔尼雪夫斯基、屠格涅夫、涅克拉索夫、冈察洛夫、普列汉诺夫、卢纳察尔斯基等，都从不同的角度给予奥斯特洛夫斯基以高度的评价。杜勃罗留波夫认为奥斯特洛夫斯基是一位熟悉俄国生活的人，是人类心理的天才描绘者，性格描写的巨匠。他说，奥斯特洛夫斯基能抓着生活的实质、时代的脉搏。他把奥斯特洛夫斯基在《大雷雨》之前的许多剧本中所描绘的俄国生活，称作黑暗王国的形形色色。把论述这一问题的文章题名为《黑暗王国》，这是俄国社会史和文学史上的重要文献。《大雷雨》一出现，杜勃罗留波夫就立即写出一篇新的文献性论文《黑暗王国的一线光明》。他认为《大雷雨》女主人公卡杰林娜在宗教迷信、封建势力、愚昧习俗等层层压迫之下，勇敢地发出了自己的抗议。她的投河自尽，标志着在俄国革命日益成熟的形势下，一个善良、美好的女子终于忍无可忍，跨出空谷足音的一步，这是革命巨浪即将到来的先声。奥斯特洛夫斯基的剧作曾在俄国舞台上广泛上演，造就了一批优秀的俄国演员。莫斯科小剧院曾以演出奥斯特洛夫斯基的戏而闻名。斯坦尼斯拉夫斯基在 1926 年导演他的《火



《大雷雨》剧照

热的心》，梅耶荷德在1924年导演他的《森林》，都成了重大的戏剧事件。直到20世纪80年代，奥斯特洛夫斯基的一些名剧还是苏联剧院的保留剧目。奥斯特洛夫斯基剧作最早介绍到中国的是《大雷雨》。1921年出版了耿济之翻译的《雷雨》，1937年改名《大雷雨》，在上海演出。到80年代中，在中国已有20多家剧院、剧团和戏剧院校演出此剧。除《大雷雨》之外，1922年出版了郑振铎译的《贫非罪》和柯一岑译的《罪与愁》（即《孰能无过，孰能免祸》）。《罪与愁》曾由钱颖和张庚改编为《爱与恨》于1936年在上海演出。《没有陪嫁的女人》（冰夷译）和《智者千虑必有一失》（林陵译）于抗战胜利后相继在上海出版。后者于1962年由北京人民艺术剧院演出，还有些奥斯特洛夫斯基的剧本，或改编为中国形式的戏（如陈白尘根据《没有陪嫁的女人》改编的《悬崖之恋》，又名《卖油郎》），或搬上银幕（如《无辜的罪人》改编为电影《母与子》），受到中国人民的喜爱。

## 【奥特韦，T.】

（Thomas Otway 1652～1685） 英国剧作家、诗人。1652年3月3日生于苏塞克斯郡。曾在牛津温彻斯特学院和基督教会学习。1671年辍学赴伦敦学戏未成，重返牛津开始剧本创作，著有悲剧与喜剧多部。1685年4月10日死于伦敦。他的喜剧有《友谊时尚》（1678）、《盖乌斯·马利乌斯》（1679）、《士兵的好运》（1681）和《无神论者》（1683）等。因为在他的剧作中表现了感伤情绪，故在复辟时期喜剧中独树一帜，并对感伤喜剧的产生有一定影响。他的悲剧成就较高，有《阿尔西比亚德斯》（1675）、《西班牙王子堂·卡洛斯》（1676）、《孤儿，或不幸的婚姻》（1680）和《威尼斯得免于难》（1682）等，后二部用无韵诗体写成。《威尼斯得免于难》尤为成功，它以一桩反对威尼斯元老院的秘谋的败露为背景，描写主人公青年贵族杰菲尔和妻子贝尔维德拉在爱情与荣誉之间的矛盾斗争。此剧尽管仍沿用在王政复辟时期已经衰微的英雄悲剧的陈旧主题，但却以具有人之常情的普通人代替了旧日那些浮夸造作的英雄人物，从而能够引起观众的悲怆与共鸣，被J. 德莱顿称为伟大剧作，直至19世纪中期还是英国舞台最经常上演的剧目。



T. 奥特韦剧作《维尼斯得免于难》油画（英国）

## 【巴拉卡，I. A.】

（Imamu Amiri Baraka 1934～ ） 美国黑人剧作家、诗人、小说家、政治活动

家。原名勒罗依·琼斯。出生在新泽西州的纽瓦克市，在哥伦比亚大学获硕士学位。1954 年起，他在美国空军服役两年，担任过精神之家剧院的导演，还受民族主义者的影响，投身于宣传黑人解放事业。1968 年 1 月，巴拉卡组织成立了纽瓦克联合会，号召黑人穿民族服装，讲斯瓦希里语。

巴拉卡著有 20 余部剧本出版，较为优秀的有：《荷兰人》（1964）、《奴隶》（1964）、《盥洗室》（1964）等。巴拉卡在创作中经常运用象征手法，如用野兽或魔鬼来代表白人的恶势力，而黑人只有杀掉这些魔鬼才能获得自由。他的剧本大都政治观点鲜明，反对种族歧视，宣传黑人在精神上的独立和自由。因此，他的创作被认为不仅给戏剧艺术增添了战斗力，也使戏剧艺术更接近生活与普通民众。

巴拉卡的《荷兰人》曾获 1964 年度外百老汇奥比最佳戏剧奖，他还获得 1966 年达喀尔戏剧节奖。

## 【巴兰格，A.】

（Aurel Baranga 1913 ~ 1979） 罗马尼亚剧作家。生于布加勒斯特。大学医学系毕业。当过医生、编辑和剧院的艺术领导人等。巴兰格早期写作歌，之后写报告文学和戏剧。第一部剧作是政治性的讽刺喜剧《法格德乌的舞会》（1946）。1949 年写了《害草》。次年，与 N. 莫拉鲁合作，写出剧本《为了人民的幸福》（后改名为《黑暗的年代》）。1954 年又写出《凯旋门》，歌颂 1944 年全国武装起义。巴兰格的政治剧感情含蓄、剧情紧凑、语言有力，具有新闻报道特色。巴兰格继承了卡拉迦列的喜剧传统并有所创新，是罗马尼亚第一位创造正面喜剧人物的作家。他的《被激怒的羔羊》（1953）和《公众舆论》（1967）也是比较成功的剧作。这两部剧本批判了生活中因循守旧、媚上压下和独断专横等作风，后者于 1981 年曾由中国北京人民艺术剧院在北京上演。

《为了人民的幸福》一剧在中国有中译本出版。

## 【巴里.J. M.】

（James Matthew Barrie 1860 ~ 1937）
英国戏剧家、小说家。1860 年 5 月 9 日生于苏格兰农村一织工家庭。1882 年获爱丁堡大学文学硕士学位。1887 年所著长篇小说《更好的死亡》出版。第二年他的一本描写家乡风情的短篇小说集出版，博得好评。1891 年写出长篇小说《小牧师》，畅销一时。他还写了独幕讽刺剧《易卜生的灵魂》。1897 年他将《小牧师》搬上舞台，获得成功，从此潜心于戏剧创作。1901 年《上等街》在西班牙和美国演出，1902 年《可敬佩的克赖顿》在伦敦上演，他逐渐成为有影响的剧作家。此后到 1920 年他几乎每年推出一部剧作。其中较重要的有《彼得·潘》（1904）、《亲爱的布鲁特斯》（1917）。1922 年起他在剧场沉寂了 14 年，1936 年写出最后两部剧作《两个牧羊人》和《少年大卫》。他曾受封为从男爵，1928 年出任英国作家协会主席，1930 年被任命为爱丁堡大学名誉校长，1937 年 6 月 19 日在伦敦去世。

巴里富于感伤色彩的风格不大为时人所重。但他刻意追求的对世界的独特观照方式使他对生活有更为准确的把握。童话剧《彼得·潘》写耽于幻想的彼得把少女温迪和她的兄弟们带到“无何有之乡”迷惘少年的部落，受到热情款待，

过得很愉快。但邪恶的船长要找彼得报断臂之仇，他用计俘获了温迪和少年们，正打算将他们坠海处死时，彼得前来搭救，经过一场恶战，船长被彼得投进了鳄鱼口中，温迪和兄弟偕少年们返回家园，她恳求彼得留下来，但彼得不答应，他要做个永远长不大的孩子。剧中所描绘的神奇世界，使它成为具有永久艺术魅力的儿童剧杰作。《可敬佩的克赖顿》是一出喜剧，写仆役长克赖顿与其主人劳埃莫之间一段有趣的故事。劳埃莫出海游玩，船只失事，被困于荒岛上，在这个特殊境地，人们相互间原有的尊卑关系不复存在。仆役长克赖顿此时大显身手，成为这个小天地的主宰并赢得了劳埃莫女儿的爱情。正当他们要举行婚礼时，营救的船只到了。回到英国，一切又恢复了原样，只有克赖顿一人例外。该剧把离奇的想象与社会批评融合在一起，显示了高度的艺术技巧。

## 【巴列－因克兰，R. M. del】

（Ramón María del Valle－Inclán 1869～1936） 西班牙小说家、诗人、剧作家。1869年10月28日生于加利西亚的比利亚努埃瓦·德·阿罗萨，1936年1月5日卒于圣地亚哥·德·孔波斯特拉。在故乡成长，曾入圣地亚哥大学学习法律，后到马德里从事新闻工作，1892年和1921年曾两度到过墨西哥。1895年他的第一本短篇小说集出版，后连续发表《四季奏鸣曲》、《伊比利亚之轮》等系列小说。1907年，根据《四季奏鸣曲》的题材改写成第一部剧本《布拉多明侯爵》，其后发表系列剧《粗野的喜剧》3种:《纹章的鹰》（1907）、《狼的罗曼史》（1908）、《银脸》（1922）；闹剧《木偶的舞台》（1927）；讽刺剧《贪欲，奢侈和死亡的群像》（1913）；“荒唐剧”《堂弗里奥莱拉之角》（1921）、《波希米亚之光》（1924）等。

巴列－因克兰的戏剧题材多以本世纪初西班牙的历史场景为背景、历史人物为角色，以其粗野的语言、惊人的情节、特殊的结构为特色。有一些剧本难以演出，如《布拉多明侯爵》，实际上是对话体小说。《粗野的喜剧》以卡洛斯战争为题材，用自然主义手法揭露加利西亚贵族的专横、迷信和残暴。他的讽刺剧手法极为怪诞、夸张，情节离奇，人物丑化，用以嘲笑西班牙社会和政治的保守，因而自称为“荒唐剧”。

## 【巴雅尔，H.】

（Helmut Baierl 1926～ ） 德意志民主共和国剧作家。生于捷克斯洛伐克的鲁姆堡。1945年起作农业工人。1949～1951年在哈勒大学学习斯拉夫语言文学，后任俄语教师。1955～1957年就读于莱比锡文学院，1959～1967年在柏林剧团作艺术顾问。后成为职业作家。巴雅尔是民主德国艺术科学院成员，民主德国作家协会理事。他于1961和1970年两次获得国家奖金，还得过其他许多文学奖。

50年代后期，巴雅尔开始从事业余演剧和创作。教育剧《证明》（1958）和喜剧《弗林茨大娘》（1961）的发表，使他一举成名。他的教育剧遵循布莱希特的戏剧传统，采用了叙事性的表现方法和间离效果等。在《证明》中，巴雅尔以一个农民逃离祖国为实例，说明了信念的力量和人认识社会的可能性与必要性。充满民间幽默感的喜剧《弗林茨大娘》是布莱希特的《大胆妈妈和她的孩子们》这一剧情在新时期的翻版，作品表现了一个无产者妇

女和命运的抗争。尽管她极力阻挠，她的儿子还是先后投入了社会主义建设。巴雅尔的其他剧作还有《13点》（1971）、《夏日公民》（1976）、《浮士德博士的环球之行》（1984）。他还创作了许多优秀电影剧本。70年代中后期，巴雅尔把主要精力放在翻译外国名剧上，为柏林剧团翻译了许多舞台剧。

## 【跋娑】

（Bhāsa 约2、3世纪） 古印度梵语戏剧家。1909年，在南印度特里凡得琅先后发现13部用马拉雅拉姆字体抄写的古代梵语戏剧抄本，据考证是长期失传的跋娑作品，故统称为“跋娑十三剧”。跋娑十三剧可以按题材分成5组：①取材于史诗《摩诃婆罗多》。有《黑天出使》（独幕剧），描写黑天作为般度族的和平使者前往俱卢族与难敌谈判；《迦尔纳出任》（独幕剧），描写迦尔纳在德罗纳战死后，出任俱卢族统帅；《使者瓶首》（独幕剧），描写瓶首奉黑天之命出使俱卢族；《断股》（独幕剧），描写大战最后一天，怖军打断难敌的大腿；《仲儿》（独幕剧），描写怖军在森林中巧遇妻儿；《五夜》（3幕剧），描写般度族乔装流亡摩差国期间，协助毗罗吒王击退难敌的侵扰。②取材于史诗《罗摩衍那》。有《灌顶》（6幕剧），描写罗摩在神猴哈奴曼协助下，战胜魔王罗波那，夺回妻子悉多；《塑像》（7幕剧），描写罗摩从流亡森林直至登基为王的完整故事。③取材于黑天传说。有《神童传》（5幕剧），描写大神毗湿奴的化身黑天从诞生直至杀死暴君刚沙的神话传说。④取材于优填王传说。有《负轭氏的誓言》（4幕剧），描写犊子国优填王被俘，成为敌国公主仙赐的琴艺教师，其宰相负轭氏施展计谋，迫使敌国王同意优填王与仙赐的婚事；《惊梦记》（6幕剧），描写犊子国遭到敌国入侵，负轭氏施展计谋，取得摩揭陀国援助，击败敌王，收复国土。⑤取材于其他民间传说。有《穷善施》（4幕剧），描写穷婆罗门商人善施与妓女春军相爱的故事；《宰羊》（6幕剧），描写一位王子与一位公主秘密相爱，最后结成姻缘的故事。十三剧所取题材大多为群众所熟悉，但跋娑并不拘泥旧说，敢于进行创造性的加工改编。跋娑戏剧风格的主要特点是语言简朴有力，情节富于冲突，场景描写生动，人物性格鲜明，心理洞察深刻，代表了古典梵语戏剧的早期成就。

## 【拜塞涅伊】

（Bessenyei György 1747～1811） 匈牙利剧作家、小说家和思想家。出生于贵族家庭，青年时期曾参加维也纳皇家贵族近卫军。在国外期间，深受法国伏尔泰等启蒙运动作家的思想影响。

拜塞涅伊的创作活动是多方面的。他的历史悲剧《阿吉什》（1772）描写古代斯巴达统治者同人民之间的矛盾斗争。此剧的出现标志着匈牙利文学启蒙运动的开端。《阿蒂拉和布达》（1773）歌颂匈牙利历史上民族英雄的光辉业绩。喜剧《哲学家》（1777）通过两位哲学家的言行，宣传了自由、平等思想，主张人人应该具有高尚品德，同时嘲讽了封建陋习和教会的虚伪。他的作品结构严谨，人物形象鲜明，语言简练有力，具有诙谐的讽刺艺术特色。

## 【邦德，E.】

（Edward Bond 1934～ ） 英国剧作

家。生于伦敦郊区的一劳动者家庭。15岁辍学，做工谋生。22岁时开始写剧本，1965年他的《被拯救》在皇家宫廷剧院演出后成为专业剧作家。在此之前，该剧院还上演了他的《主教的婚礼》。邦德的戏剧真实地反映了英国20世纪60～70年代的社会生活，抨击了资本主义消费社会对人的麻醉。《主教的婚礼》（1962）写青年工人莫科比为了摆脱自己的平庸无味的生活，杀死了一位老隐士。《被挽救》同样是讲生活在社会压力下的年青人的病态。剧中有用石块砸死婴儿的场面。邦德的另一部著名剧本《李尔》系由莎士比亚名剧《李尔王》改写而成。剧中改了李尔王长女和次女的名字，把幼女考狄利娅改成为起义军领袖，与李尔王毫无关系。李尔生前坚持修筑高墙抵御外敌，最后又亲自去捣毁城墙，被监工射杀。

邦德的戏剧轰动了60年代的伦敦舞台，不仅是因为《被拯救》和《清晨》（1968）的内容引起争论，还因为邦德在他的戏剧中运用了多种多样的表现手法：既有社会现实主义（《被拯救》、《主教的婚礼》），又有意象反映（《进入北方腹地的狭窄道路》）；既有史诗般的雄浑（《李尔》），又有家庭喜剧式的细腻（《大海》）等。邦德的这些丰富多彩的作品使皇家宫廷剧院在60年代继续鼎盛，以致有的评论家称其为“邦德的10年”。

关于邦德戏剧中的暴力问题，剧作家本人曾讲过：“引起暴力的原因不仅仅来自对肉体的威胁，更重要的是来自对人类尊严的威胁”，“暴力决不是人类本能而是由社会造成的”，“对暴力的惟一合乎理性的回答是改变使之发生的条件”。正是基于这些看法，邦德戏剧作品中常常出其不意地出现暴力，意在引起人们思索。

## 【鲍尔，W.】

（Wolfgang Bauer 1941～　）　奥地利剧作家。曾先后在格拉茨、维也纳攻读戏剧学、法国语言文学、法律和哲学。是“格拉茨作家大会”和“城市公园论坛”



鲍尔像

成员。1970年获彼得－罗赛格文学奖金和弗兰茨－泰奥多－克索柯尔奖金。他的创作受到荒诞派戏剧，尤其是尤涅斯库的影响。早期作品较多采用通俗文艺手法和“大众艺术”（波普）技巧。他的“微型戏剧”类似供人阅读的荒诞怪异的电影脚本。鲍尔的另一部分作品，如《六人舞会》（1969）等，没有情节，他称之为“剧院里的广播剧”。后来的剧本又常被人称为维也纳大众戏剧的远方嫡系之作，表面看来接近现实主义或自然主义，实则给人以超现实的印象，意在使观众看戏后联想到现实，从而产生震惊和恐怖。

《魔幻的下午》（1968）描写4个22～30岁的青年人被成年人的世界所抛弃，共同消磨着无聊的时光，空虚的生活使他们互相敌视、伤害，甚至残杀。《变换》（1969）描写一个体魄健康的外省画家布拉西·奥克彭柯进入一个艺术家小圈子，通过小圈子的运转体制控制别人，至使原想置布拉西于死地的费里自杀身亡。《群

鬼》（1974）的剧情同《变换》相似，但结局相反。一个外来的充满朝气的瑞士女人玛格达，在一次不怀好意的社交游戏中，被逼得神经失常，送入疯人院。《六人舞会》（1969）描写了参加舞会的人不断在舞厅和厕所之间的会面。作者借助厕所里传出来的冲刷马桶的水声、舞厅里传出来的音乐的噪声和谈话的片言只语，制造一种关于舞会的幻觉，让观众去想象舞会的情景。鲍尔的剧作专门展示观众熟知的社会上那些伤风败俗的领域，目的不在于揭露小市民的丑恶意识，而是要唤起和满足观众的所谓“反社会本能”。他剧作中的中心人物都是社会的局外人和对自己行动的意义丧失信心的艺术家。

## 【鲍蒙特与弗莱彻】

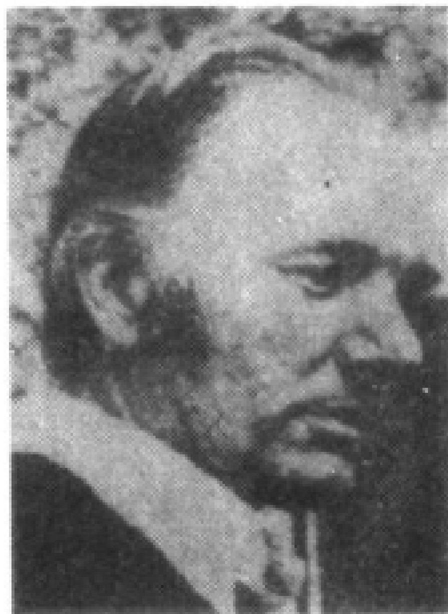
（Francis Beaumont 1584 ~ 1616 and John Fletcher 1579 ~ 1625）　两位英国剧作家、诗人，因合作写戏多年而常被相提并论。两人从1606 ~ 1616年共合作了10年，写下了大量的戏剧作品。其间，他们还分别同莎士比亚、琼森等人合作过。鲍蒙特和弗莱彻合作的最著名的戏剧有嘲笑伦敦市民喜好游侠文艺的戏谑剧《燃烧着的碾槌骑士》（1613出版），喜剧《讨厌女人的人》（1606），悲喜剧《菲拉斯特》（又名《流血的爱情》1608）、《是国王又不是国王》(1611）和悲剧《少女的悲剧》（1608）等。他们的剧作特点是情节紧凑，技巧娴熟，舞台效果强烈，诗意浓厚。但总的说来却显得造作肤浅，缺乏内在的感情和思想深度。两人中间，弗莱彻作品的数量较多，并同莎士比亚合写了《两位贵亲》（1612）和《亨利八世》（1613)。他独立写作的有田园剧《忠实的牧羊女》、情节悲剧《瓦伦丁人》（1614）和《邦丘佳》（1614)，粗俗喜剧有《徒劳的追求》（1621）等。

## 【贝蒂，U.】

（Ugo Betti 1892 ~ 1953）　意大利剧作家。青年时应征入伍，在第一次世界大战中被俘。战后在帕尔马、罗马等地司法机构任职。这一段生活经历为他后来的创作提供了丰富的素材。写过小说、诗歌，但主要成就在戏剧。他是皮兰德娄以后至40年代意大利最重要的剧作家。他认为，世界意味着忧伤、失望，邪恶无法惩治，幸福难以企及，而仅仅存在于来世。他的这种带有宗教色彩的、悲观的人生观在他的戏剧中得到了体现，反映了他所生活的时代的精神危机。他的许多剧本以对凶案或错误行为的调查作为情节，揭露社会的弊病、人的病苦、罪恶，如《女主人》（1926)、《北方港的塌方》（1932)、《夜风》（1941）等。《司法大楼里的堕落》（1949）通过描写一群司法官员的犯法行径揭露整个社会是他们的同谋，这是贝蒂最著名的剧作。他的剧本注重文学性，追求诗意，广泛采用隐喻、象征手法。

## 【贝恩哈特，T.】

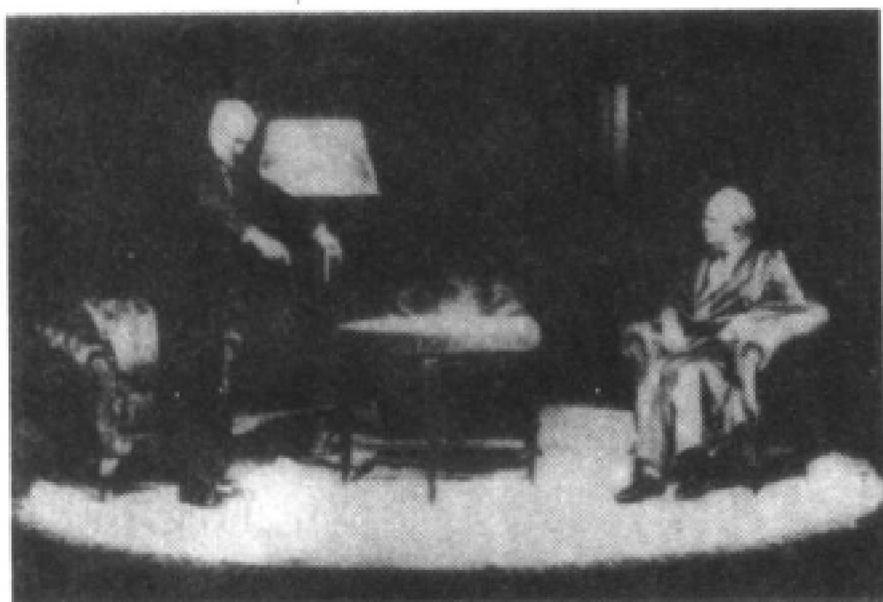
（Thomas Bernhard 1931 ~　）　奥地



贝恩哈特像

利剧作家、小说家。生于荷兰黑尔伦一个奥地利人家庭，1952～1957年在萨尔茨堡莫扎特音乐学院攻读音乐和表演艺术。学习期间曾担任萨尔茨堡《民主人民报》记者，专门报道法律诉讼案件。1957年成为职业作家，曾获得奥地利和联邦德国多种文学奖金。

贝恩哈特戏剧创作的中心主题是描写一个自我毁灭的社会的异化现状和毁灭过程。他在戏剧创作上的第一次突破性成就，是1967年创作、1970年在联邦德国汉堡德国剧院首演的《鲍里斯的生日宴



贝恩哈特剧作《易骗人》剧照

会》。剧本描写了一个10年前因堕入采光井而失掉丈夫和双腿的"慈善女人"，为现在的丈夫，一个无腿残废人鲍里斯过生日的故事。作者把这个残废人世界描写成社会存在的最终状态，表明因病感到孤立和被社会抛弃的人的所谓善行实则是一种社会性骗局的观点。《无知的人和疯狂的人》（1972）描写了一个22年来一直演唱莫扎特《魔笛》中黑夜王后的女歌唱家和一个多年来只知解剖死尸的医生业务上不断求精而成了自我完善的牺牲品，表明艺术与科学越是精益求精，越失掉人道主义性质的观点。《狩猎协会》（1974）描写一个旧日的将军、今日的狩猎山庄主人得病将死，其森林要被砍伐的故事。《习惯的力量》（1974）是一出喜剧，描写一个杂技团老板卡里巴尔第多年来一直在排练舒伯特的《鳟鱼五重唱》，却始终不能演出。表现了真正的艺术在现实中所受到的限制。《总统》（1975）通过一个总统及其夫人的独白，表现了统治者的孤立与异化。《伊马努埃尔·康德》（1978）描写一位哲学家在去美国途中，被一群康德崇拜者当成了真正的康德，抵达之后被送入疯人院的故事。作者在以上这些作品中着意描写了资本主义社会的最终状况，为社会现状做出了毁灭性的诊断。

## 【贝汉，B.】

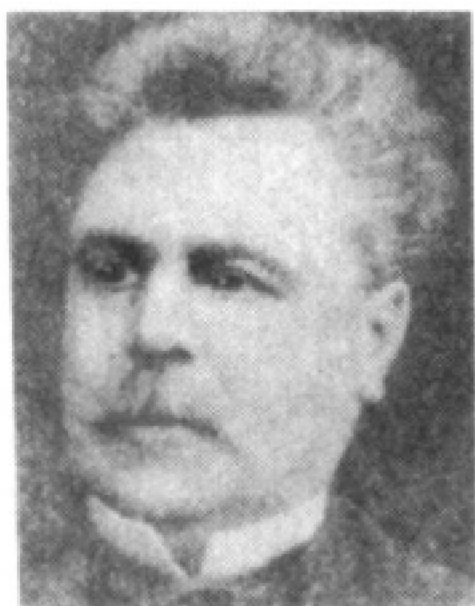
（Brendan Behan 1923～1964）　爱尔兰剧作家、小说家。1923年2月9日生于都柏林市一爱尔兰民族主义者家庭。从小就参加反英斗争，宣传他关于建立独立、自由的爱尔兰共和国（包括北爱尔兰）的理想。

贝汉的《死囚》（1954）描述了一所监狱里一名死囚临刑前一天在犯人、狱卒和典狱长之间发生的事情。作者以令人战栗的幽默抨击有组织及制度化的暴力，歌颂人们为对付压迫和死亡所做出的努力。此剧于1956年在伦敦演出，引起轰动，贝汉因此成名。《人质》（1958）以悲喜剧的形式表露了剧作家对政治暴力和处于困境之中的人物的同情。贝汉的剧作颇似意大利16～17世纪的假面喜剧，语言生动活泼，演员时而表演，时而与观众交谈，并杂以爱尔兰粗俗的歌曲和戏谑玩笑。

贝汉的其他剧作有短剧《搬家》（1952）、《花园晚会》（1952）等。

## 【贝克，H.】

（Henry Becque 1837～1899）　法国自然主义剧作家。1837年4月28日生于



贝克像

巴黎一簿记员家庭，受过中等教育，从小就自己谋生。近30岁（1867）时写了一部歌剧剧本《沙达那帕鲁斯》，1868年写歌舞剧《回头浪子》，两年后5幕剧《米歇尔·波佩》和3幕剧《诱拐》演出失败后改任《人民报》的戏剧专栏编辑。直到1878年才又发表一出独幕喜剧《梭子》，1880年演出《正派的女人》，两剧均获得成功。从此恢复创作自信心，相继演出了代表作《乌鸦》（1882）及《巴黎妇女》（1885）。接着，着手编关于金融界的大型喜剧《丑陋的人们》，但写了14年未完成，死后由别人根据他的手稿整理成一部4幕剧。1899年4月12日卒于巴黎。

4幕剧《乌鸦》描写大工业家维涅隆突然中风死去，使他的遗孀、3个女儿和1个儿子陷于慌乱之中。"乌鸦"——维涅隆的合伙人泰西埃及公证人、建筑师等等，一起扑向孤儿寡母，争夺死者的遗产。最后，维涅隆的1个女儿决定自我牺牲，嫁给泰西埃老头，这才挽救了面临破产的家庭。《乌鸦》是暴露社会阴暗面的自然主义戏剧，它赤裸裸地表现了资本主义社会中弱肉强食的罪恶现象。

3幕讽刺喜剧《巴黎妇女》写女主人公克洛蒂尔德·杜·梅斯尼尔的丈夫依靠妻子向上爬。克洛蒂尔德因情夫拉丰过于嫉妒想同他断绝关系，去爱另一个年轻的情人，但不久遭后者遗弃，又回来找拉丰，恢复过去平静的生活。作者以罕见的魄力将资本主义社会中肮脏不堪的家庭生活内幕展示出来。

贝克是19世纪法国自然主义戏剧的代表作家。他主张把日常生活如实搬上舞台。他的剧本没有明显的结尾，剧中也没有说教的人，一切让观众自己下结论。

除了剧本之外，贝克还著有3卷论文集：《文学争论》（1890）、《一个剧作家的回忆录》（1895）和《对戏剧艺术的研究》（1926）。

## 【贝克特，S.】

（Samuel Beckett 1906～　）爱尔兰小说家、戏剧家。长期居住在法国，兼用英、法两种文字写作。1906年4月13日出生在爱尔兰都柏林一中产阶级家庭。曾先后在澳大利亚恩尼斯基伦的波尔托拉皇家学校和都柏林的三一学院学习意大利文和法文，获学士学位。1928年被聘为巴黎高等师范学校英语辅导教师。在巴黎结识詹姆斯·乔伊斯，深受其影响。1930年回都柏林教法文。1931～1937年旅居英国、德国、瑞士、法国，其间用英文写了长篇小说《莫菲》（1938）等。1938年定居巴黎。第二次世界大战期间，他不顾爱尔兰公民应保持中立的规定，参加了法国抵抗



贝克特像

运动。德国占领初期，他住在巴黎。后为形势所迫，避居非占领区的沃克吕兹，1942 年在那里写成长篇小说《瓦特》。1945 年以后，他主要用法文写作。小说作品有长篇小说三部曲《马洛伊》（1951）、《马洛纳之死》（1951）和《无名的人》（1953）。剧作有《等待戈多》（1952）、《结局》（1957）、《那些倒下的人》（1957）、《最后一盘录音带》（1960）、《啊，美好的日子》（1963）、《喜剧与小戏数种》（1972）。

两幕剧《等待戈多》是贝克特的成名作，也是他最有影响的剧作。1953 年，这出戏在巴黎的巴比伦剧场首次上演，欣赏者和反对者发生了激烈的争吵。然而，此后几年里，它却被译成数十种文字，产生了广泛的影响。剧中主人公弗拉迪米尔和艾斯特拉贡在旷野的一条路上等待戈多。但谁是戈多，他们也闹不清。他们前言不搭后语地谈着话，因为这样就可以不想、不听。尽管“幸运儿”屡次宣布戈多一定会来，可是直到最后主人公们也没有等到戈多。以后的剧作从内容到形式都比《等待戈多》更加荒诞。《结局》写一家三代在绝望中等待死亡，半身不遂的哈姆坐在轮椅里，他的没有下身的父母住在垃圾桶里，他的义子因病只能站不能坐。《啊，美好的日子》写一女子身体逐渐陷入灼热的沙漠中，大地咔咔作响，世界行将崩



S. 贝克特（左二）与《等待戈多》的导演、演员合影



S. 贝克特剧作《啊，美好的日子》剧照

溃，而她却固执地保持乐观，只要丈夫听得见她说话，她就认为这一天“美好”之至。

在贝克特的作品中找不到具体的社会主题。他所追求的是表现那些最“基本”的东西：时间、存在、期待、孤独、异化、死亡等等，正像他的小说《马洛伊》、剧本《等待戈多》所表明的。他的最突出的题材是对资本主义社会中人的无望的寻求和期待所进行的思考和描绘。他认为“只有没有情节、没有动作的艺术才算得上是纯正的艺术”。他的小说和戏剧，对环境、人物面貌、情节、动作的描写都减少到最低限度。他竭力排除现实主义的写照、故事性的情节、真切的心理描写、具体的环境描写、含义实在的对话和一切戏剧程式，使其文学创作显现出全面反传统的特点。所以有人称他的小说为“反小说”或“新小说”，称他的戏剧为“反戏剧”或“荒诞派戏剧”。他被公认是法国荒诞派戏剧的主要代表人物之一，他的《等待戈多》则被视为荒诞派戏剧的“经典”作品。

1969 年，“因为他那具有新奇形式的小说和戏剧作品使现代人从贫困境地中得到振奋”而获得诺贝尔文学奖金。

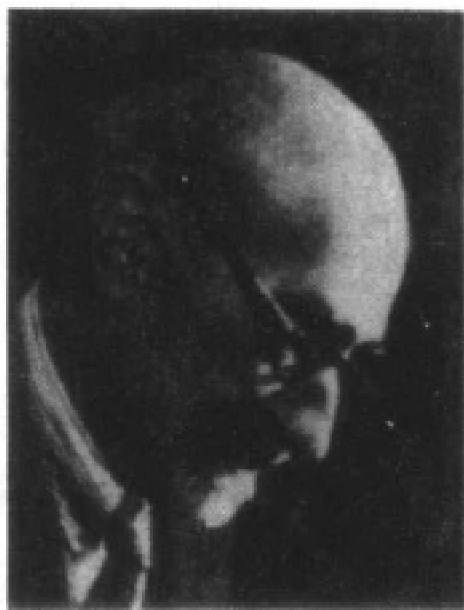
## 【贝里曼，H.】

（Hjalmar Bergman 1883 ~ 1931） 瑞

典戏剧家、小说家。出生于富商家庭。他以写作剧本开始文学生涯。22 岁发表处女作《玛丽亚，耶稣的母亲》(1905)。在以后的 26 年中先后发表过 18 部剧本。但他的剧作长期未被注意，直到 1925 年，喜剧《斯维登海尔姆一家》在瑞典上演，引起轰动，才被公众所瞩目，他本人也被誉为 20 年代瑞典最杰出的现实主义戏剧家。贝里曼的创作特点是人物刻画深刻，想象力丰富，带有悲观色彩。他的代表作是 3 部“玛丽奥内特剧”(1917)，其中最著名的 3 幕悲剧《斯利曼先生来了》，描写天真美貌的姑娘安－玛丽迫于习俗，离开自己心爱的人，嫁给一个老态龙钟但有钱有势的斯利曼先生的故事。全剧充满宿命论的哲理。贝里曼的剧作还有《奇妙的微笑》(1907)、《维特拉夫人的项链》(1907)、《一项实验》(1918)、《游戏大厦》(1923)、《门》(1923) 和《贱民》(1928) 等。此外，他还发表过 20 部长篇小说和一些短篇小说、神话故事。

## 【贝纳文特·伊·马丁内斯，J.】

(Jacinto Benavente y Martínez 1866 ~ 1954)　西班牙戏剧家。1866 年 8 月 12



贝纳文特像

日生于马德里一医生家庭，1882 年进马德里大学学习法律，1885 年进马戏团当演员，遍游欧洲各地，并开始创作活动。他的《熟人》(1896)，描写一个穷途潦倒的没落贵族，为恢复社会地位而娶一个富商的私生女儿的故事，切中要害地讽刺了以犬儒、保守、永恒自诩的马德里贵族社会，博得好评。《星期六晚上》(1903) 讽刺范围扩展到整个欧洲，从马戏团演员直到上层社会。1907 年上演的《利害关系》，是他的第 53 部剧本，也是他最好的剧本，采用意大利喜剧手法，描写穷青年莱昂德尔及其狡猾的仆人克里斯平乔装成富翁在某城市的遭遇，点出人性总是邪恶伪善，只有真诚的爱情才能救人脱离这种境地的主题。1908 年写了儿童剧《本本主义的王子》(1909)。1908 ~ 1912 年间，主要从事新闻工作。1912 年当选为西班牙王家学院院士。后期作品偏重哲理和象征，认为艺术只能安慰人生的苦难，只有博爱才能达到神圣的境界。1922 年，因他“继承西班牙戏剧优秀传统中运用得恰到好处的风格”而获得诺贝尔文学奖金。1954 年 7 月 14 日卒于马德里。

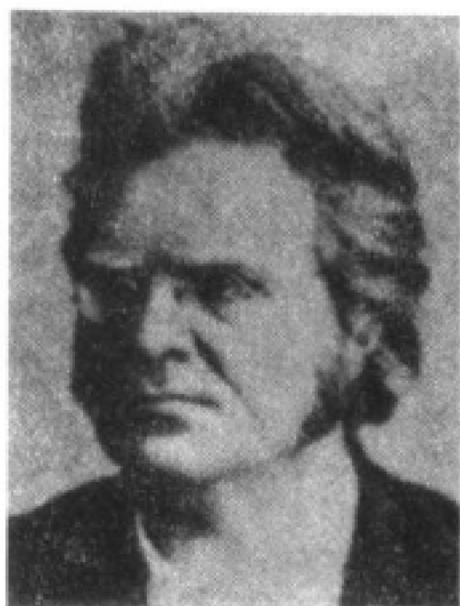
贝纳文特的戏剧创作取代了 20 世纪初流行的情节剧，以社会讽刺剧和家庭讽刺剧更新了西班牙舞台的面貌。他一生共写了 172 部剧本。

## 【比昂松，B.】

(Bjørnstjerne Bjørnson 1832 ~ 1910) 挪威戏剧家、小说家和诗人。出生于牧师家庭。1850 年，去首都克里斯蒂安尼亚（今奥斯陆）学习，1852 年考进大学深造，两年后即离开学校，为报纸写文学评论，同时开始文学创作。

1857 ~ 1859 年比昂松继易卜生之后，任挪威剧院导演。1859 年，回到克里斯蒂安尼亚，重作报纸编辑工作。1860 年后由挪威政府资助出国旅行，在国外写了一些

民间故事和剧本。回国后，1865～1867年担任克里斯蒂安尼亚剧院导演。1873～



比昂松像

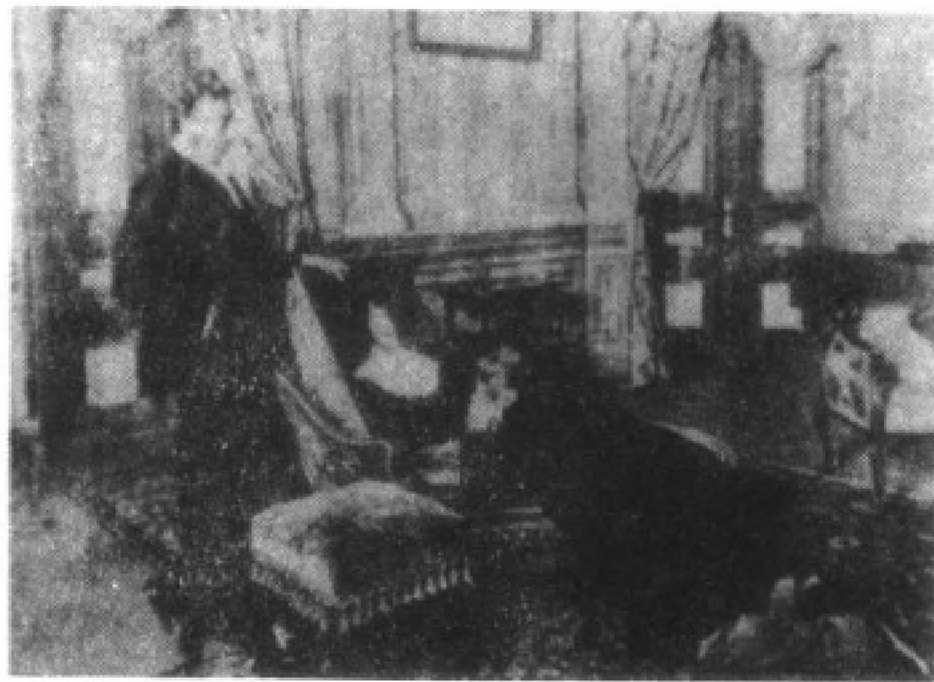
1876年，他又到国外旅行，接受了达尔文学说和勃兰兑斯激进思想，戏剧创作进入了一个重要阶段。1910年4月26日去世于巴黎。

比昂松是一位享有世界声誉的作家。他在戏剧、小说和诗歌等方面都取得了重要成就，1903年获得诺贝尔文学奖。他和易卜生都是在挪威民族浪漫主义运动的思想影响下成长起来并开始创作活动的。为了建立和发展挪威的民族戏剧，他们最初利用挪威历史传说和民间故事创作了一系列浪漫主义戏剧，为提高挪威人民的民族意识，为挪威的民族独立事业作出了重要贡献。

比昂松和易卜生一样对挪威的现实不满，而且认为一切社会问题都产生于人们的道德堕落。因此，他从早期的浪漫主义转到现实主义的戏剧创作道路上来，用作品揭露和批判社会的丑恶现实，以期提高人们道德水平。后期他消极悲观，戏剧创作走上象征主义道路。在许多问题上比昂松和易卜生存在着分歧，甚至出现过感情上的裂痕。但是他很尊重易卜生，对于易卜生某些过分责难并不介意。

在浪漫主义戏剧创作中，比昂松对于12世纪的挪威历史，特别是国王斯维利这个传奇式的英雄人物非常重视。他的《战役之间》(1857)、《国王斯凡勒》(1861)、《西格尔特恶王》(1862)和《十字军骑士西格尔特》(1872)等都使用了这类历史题材。

在《十字军骑士西格尔特》以前，比昂松已经开始写现实主义戏剧《新婚夫妇》(1865)。该剧和他以后的现实主义戏剧相比，从内容到形式都还不够成熟。《十字军骑士西格尔特》以后，比昂松写了两部重要的现实主义戏剧:《破产》(1874)和《编辑》(1875)。1877～1883年，他又写了《国王》(1877)、《新制度》(1878)、《黎昂娜达》(1879)和《挑战的手套》(1883)。《破产》被认为是比昂松的代表作，描写投机金融家钱尔德在破产危机中拼命挣扎的故事，对于资产阶级唯利是图和冷酷无情作了深刻的揭露。《编辑》主要是揭露资产阶级新闻的欺骗性。描写主人公报纸主笔为了在选举中击败农民运动的领导人，不惜利用所掌握的舆论工具，造谣中伤，但是他的欺骗宣传最后还是以失败告终。《国王》揭露和批判了资产阶级政治和宗教信条的虚伪性。《新制度》着重宣扬了人道主义。《黎昂娜达》和《挑战的手套》则是以资产阶级爱情、婚姻和家庭问题为题材，具有一定的批判性质。这些戏剧的一个共同特征是，在揭



《人力难及》剧照

露和批判生活中的种种丑恶现象之后，总有一个和解的结局，这反映了比昂松调和

社会矛盾的思想倾向。

比昂松的第一部也是最著名的一部象征主义戏剧作品是《人力难及》（1883），描写一个牧师相信他的魔术有起死回生之力，牧师的妻子按照丈夫的要求行事，最后为证实魔术确已产生奇迹，她在病危之际还想表现已恢复健康，结果丧失了生命。这部剧本反映了比昂松对待社会问题的悲观态度。“人力难及”的思想一直困扰着比昂松。12 年以后，他又写出了《人力难及》的续篇（1895）。这是一部反映劳资冲突的戏。但比昂松对工人运动作了不正确的描写，表现了他的阶级调和与改良主义的思想倾向。

比昂松总共写了 21 部戏剧，还有大量的小说和诗歌。他的戏剧《新婚夫妇》、《破产》、《编辑》、《黎昂娜达》和《挑战的手套》等均已被译成中文，对于中国戏剧产生过积极的影响。

## 【比利－别洛采尔科夫斯基，B. H.】

（Владимир Наумович Билль－Белоцерковский 1885～1970） 苏联剧作家。出生在一个贫困的犹太家庭，少年时代在美国等地当过水手、搬运工。1917 年回国。1924 年写出反映资本主义国家阶级

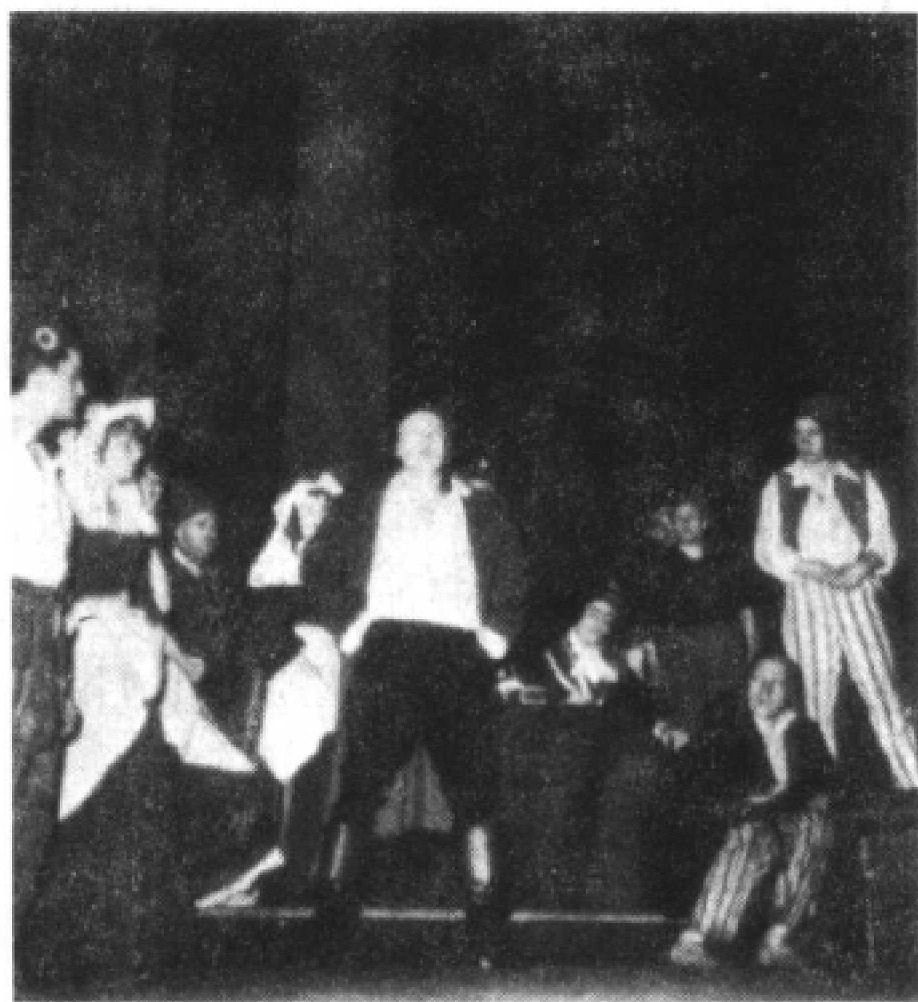


比利－别洛采尔科夫斯基像

压迫的剧本《回声》。1926 年他的《风暴》公演，该剧人物众多，采用多场景的结构形式，展示了苏联人民在国内战争时期的革命斗争，是他的代表作。他的重要剧作还有：描写顿巴斯煤矿建设的《地下的声音》（1929）、反映新经济政策时期社会问题的《风平浪静》（1927）和《左边的月亮》（1928）以及描写知识分子生活的《生活在召唤》（1934）等。

## 【毕希纳，G.】

（Georg Büchner 1813～1837） 德国剧作家。生于达姆施塔特，死于苏黎世。



《丹东之死》剧照 （德国，G. 毕希纳著）

父亲是医生。1831 年，毕希纳进斯特拉斯堡大学学医，1833 年到基森，在那里组织革命组织“人权协会”，印发了宣传品，提出“对茅屋——和平！对王宫——战争！”的口号，因而被捕。1835 年逃亡到斯特拉斯堡。逃亡前，他用 5 个星期时间写成名剧《丹东之死》（1835）。1836 年迁居瑞士苏黎世，取得哲学博士学位。后在苏黎世大学任讲师。这时期创作了讽刺喜剧《莱翁采和莱娜》（1836）、悲剧《沃伊采克》（1835～1836）的片断。

毕希纳是革命民主主义者。《丹东之

死》表达了他对革命的见解。剧本以法国大革命期间雅各宾党人和吉伦特党人之间的争斗为背景，写丹东反对雅各宾党人用激进的专政方法进行资产阶级革命，最终被革命法庭判处死刑；而罗伯斯庇尔虽在道德上是正直的，但执行恐怖政策也不能解决社会问题，最后只能陷于孤立。说明丹东的失败，在于他反对暴力革命；罗伯斯庇尔的灭亡则因为未能解决“面包问题”。

《莱翁采和莱娜》揭露了封建统治阶级的内心空虚和骄奢淫逸。悲剧《沃伊采克》是德国最早的一部以无产阶级为主人公的悲剧。剧本取材于发生在莱比锡的一件情杀案。主人公沃伊采克是个贫穷的理发师，他发现自己的未婚妻玛丽被军营的鼓手长诱骗，他无法忍受侮辱，杀死了玛丽。作者在剧中表现了两个不同阶级的对立和犯罪的社会原因。

除了戏剧创作外，毕希纳还有一些戏剧美学方面的论述。

毕希纳被称为德国现代戏剧的创始人、现实主义戏剧的先驱。虽然他的作品不多，但在德国戏剧史上却占剧有重要地位。为了纪念他，德意志联邦共和国设立了“毕希纳文学奖”。

## 【别役实】

（1937～　）日本剧作家。1937年4月6日生于中国长春。1957年入早稻田大学政经学部政治科，参加早稻田自由舞台剧团，开始接触奥地利作家卡夫卡的作品。

1960年在反对《日美安全保障条约》的群众斗争时，因参加游行示威和演出戏剧而被学校开除。在此期间，他钻研了爱尔兰戏剧家S. 贝克特的作品。

1961年开始写作剧本。第二年与同学铃木忠志、小野硕等共同创建自由舞台剧



别役实像

团（后来的早稻田小剧场），同年演出了他的剧本《象》。1966年，在早稻田小剧场演出了他的《卖火柴的少女》，1967年获第十三届岸田剧作奖。1968年成为专职剧作家。1971年获第五届纪伊国屋戏剧奖。1972年以《弱小者的叛乱》、《貘，或者是饥饿艺人》、《城市与飞艇》而获第二十二届艺术节文部大臣新人戏剧奖。1974年后，他的作品多由文学座排演。

别役实是60年代兴起的“不条理戏剧”的代表者。20余年来已创作了50余部剧本，先后由各种剧团演出200余次。他的戏剧作品具有民族风格，生活气息浓郁，语言优美，内容取材于现实生活，目的在于揭示出日本社会“幽默背后的哀伤，笑声里的恐怖”真象。他的剧本是“对日本无条理社会的冲击”。

别役实的主要作品还有：《有红色小鸟的风景》（1967）、《我是阿里斯》（1970）、《黄色的星期天》（1971）、《正午的传说》（1973）、《有死尸的风景》（1974）、《飞呀、飞呀！蜗牛》（1978）、《妈妈、妈妈、妈妈！》（1979）、《有气氛的尸体》（1980）、《会议》（1981）、《星星的时间》（1983）等。

## 【波波维奇，J. S.】

（Joan Sterija Popóvic 1806～1856）塞尔维亚喜剧作家。1806年1月1日生于乌尔萨茨。在佩斯攻读哲学后又在斯洛伐克攻读法律。1830年大学毕业。1835年在乌尔萨茨当律师。1842～1848年任塞尔维亚教育部长，1856年在故乡乌尔萨茨病逝。

波波维奇最初用斯拉夫塞尔维亚语，后来使用民间语言写作抒情诗和历史题材小说。以后转向戏剧创作，写有《斯韦迪斯拉夫和米莱瓦》（1827）、《斯戴凡·戴强斯基之死》（1849）、《斯坎德培》等剧本。这些作品人物对话生动，心理描写鲜明。

波波维奇的才华在喜剧创作中得到了充分发挥。有“塞尔维亚的莫里哀”美誉。他的主要喜剧有《骗子和大骗子》（1830）、《吝啬鬼》（又名《雅尼耶先生》，1837）、《坏女人》（1838）、《蠢人》（1839）、《娶亲和出嫁》（1841）、《爱国者》（1850）、《从前和现在的贝尔格莱德》（1853）等。在这些作品中，波波维奇面向现实，干预生活，揭露和痛斥丑恶现象，在南斯拉夫和欧洲舞台上保持着旺盛的生命力。

## 【波戈廷，Н. Ф.】

（Николай Федорович Иогодин 1900～1962）苏联剧作家。出生于顿河地区一个农民家庭。20年代曾任《真理报》记者，1930年写出第一部剧本《速度》，波戈廷把这部剧本称为“报告文学剧”。接着他又创作了剧本《斧头之歌》（1931）、《我的朋友》（1932）。这三部剧本和反映白令海运河建设工程的《贵族们》（1934）是苏联第一批反映社会主义经济建设的剧作。



波戈廷像

1936年以后波戈廷写了《带枪的人》（1937），这是苏联首批列宁题材剧作中的上乘之作，该剧与后来陆续完成的《克里姆林宫的钟声》（1941）、《悲壮的颂歌》（1958）组成“列宁题材三部曲”并获得1959年度列宁奖金。第二次世界大战前后，波戈廷创作了描写边防战士生活的《银白色的峡谷》（1939）和苏联人民战后重建家园的《创造世界》（1946）。

1951～1960年，波戈廷出任《戏剧》杂志主编。他的创作题材逐渐多样化。《当辩论激烈的时候》（1953）、《我们三人去垦荒》（1955）、《彼特拉克的诗》（1957）、《年轻的女大学生》（1959）以及《鲜花》（1960）等剧作，触及了爱情和其他一些复杂的社会伦理问题。

《带枪的人》和《克里姆林宫的钟声》曾在中国演出。

## 【波利蒂斯，Ph.】

（Photos Politis 1890～1934）　希腊剧作家、导演。1916年发表拜占廷历史悲剧《齐米斯基斯》。1924年发表讽刺剧《伟大的卡兰乔齐斯》，获得声誉。卡兰乔齐斯是近东地区流行的皮影戏中的英雄人

物，诙谐机智，品格善良。波利蒂斯自1932年起任国家剧院导演，导演了多种名剧，如埃斯库罗斯的《阿伽门农》、索福克勒斯的《俄狄浦斯王》以及莎士比亚、易卜生的戏剧。波利蒂斯的艺术实践和近似静态的舞台设计对新希腊戏剧表演有重大影响。

## 【伯勒萨德，J.】

（Jayashakar Prasad 1889～1937）印度印地语现代剧作家、诗人、小说家。出生于印度北方邦贝拿勒斯（今瓦腊纳西）婆罗门种姓家庭。父兄都从事商业。

J. 伯勒萨德写了12部剧本，主要是历史剧。有《阿阇世王》、《镇群王的蛇祭》、《健日王塞健陀笈多》、《旃陀罗笈多王》、《特路沃斯瓦米尼》等。

《阿阇世王》取材于2500年前的历史，写释迦牟尼生活时期的名王阿阇世。作者反驳了流行的认为阿阇世弑父篡位的看法，从正面表现了这个人物。《镇群王的蛇祭》取材于大史诗《摩诃婆罗多》的《初篇》中关于蛇祭的故事，再现了远古时代两个不同民族的文明标准。《健日王塞健陀笈多》写笈多王朝（275～540）最后一个国王统治时期王朝内部矛盾以及与当时匈奴入侵者斗争的故事。《旃陀罗笈多王》写公元前3世纪孔雀王朝开国君主旃陀罗笈及与入侵印度的希腊亚历山大军队作斗争的史实。以上两部剧本部赞扬了印度民族的勇敢精神和大无畏气概，并正面表现了代表这种精神和气概的人物。《特路沃斯瓦米尼》是作者最后的一部剧本，也是历史剧。作者在剧本中反对屈膝投降和丧权辱国的议和。

伯勒萨德是一个浪漫主义诗人，他的剧本也富有诗意。他是现代印地语文学中最重要的剧作家。

## 【博古斯瓦夫斯基，W.】

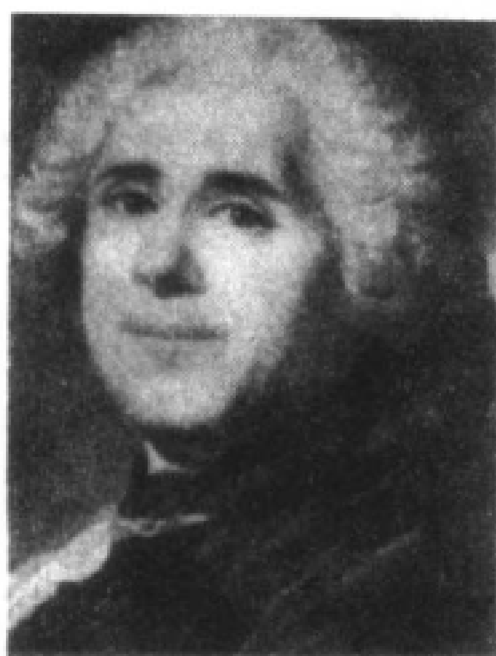
（Wojciech Bogusfawski 1757～1829）波兰剧作家、戏剧活动家。出生于贵族家庭。曾在军队中服役。1778年参加剧团，后担任华沙、维尔诺、利沃夫的剧院院长达30年之久，1811年创立波兰第一所戏剧学校。他翻译、改编和创作的戏剧作品近80部，其中以《亨利六世在狩猎》、《想象的奇迹》（又名《克拉科夫人和山民》）最为著名。

《亨利六世在狩猎》（1791）是根据英国剧作家多德斯利的喜剧《国王和曼斯菲尔德的磨房主》改写的，但赋予了波兰的情调和特色。作品揭露了大贵族的道德败坏和专横，宣扬了社会平等的思想。《想象的奇迹》描写一对青年男女的爱情遭到女方后母反对，引起两地村民械斗，最后由大学生用电制造奇迹，使有情人终成眷属的故事。作品中的人物都是下层劳动群众，突破了以往波兰文学作品中以贵族为主人公的陈规旧套。他的作品采用了大量民歌和民间谚语，富于地方色彩，近200年来一直是波兰剧院的保留剧目。

## 【博马舍，P. de】

（Pierre de Beaumarchais　1732～1799）法国剧作家。1732年1月24日生于巴黎。钟表匠的儿子。1753年完善了钟表的构造，获得国王钟表师的头衔。1756年与一寡妇结婚，以妻子领地“博马舍”作为自己的姓氏。他改善了竖琴，还曾结识了金融家巴利士－杜威奈，经营致富。1761年买下国王书记官一职，成为贵族。

1767年上演了处女作《欧也妮》。



博马舍像

1768 年第二次结婚。1770 年《两个朋友》问世，同年，博马舍被人指控篡改遗嘱，败诉后愤然写出《回忆录》（1773～1774），以犀利的笔触披露了法庭营私舞弊的黑幕。随后，博马舍到英国和德国等地执行刚登基的路易十六委托给他的秘密使命。在此期间，他写出了《塞纳勒的理发师》（又名《防不胜防》），于 1775 年演出。1777 年他创建剧作家协会，该会一直存在至今。

约在 1778 年，开始构思《费加罗的婚姻》，1781 年写成，却被路易十六斥为“可憎可恶，不准上演”。经过近 4 年的斗争，剧本才于 1784 年 4 月 27 日上演，轰动了整个巴黎。1787 年上演了他写作多年的歌剧《达拉尔》，主人公是绝对君权的拥护者，1790 年的修改稿改为君主立宪的拥护者，1795 年则改成共和派。歌剧缺乏强烈的揭露意义。大革命前夕，1792 年上演博马舍的最后一部剧本《有罪的母亲》。

博马舍 1792 年被诬控为革命的敌人匿藏枪支。他在国外知悉财产被查封，只得蛰居汉堡，直至 1796 年才回到巴黎。1799 年 5 月 18 日因中风去世。

《欧也妮》是一出“流泪喜剧”，立意平庸，唯序言《论严肃戏剧》颇有价值，是文学史上一篇重要的戏剧文论。它提出创作“正剧”，主张表现普通人，内容取材于日常生活，用日常语言去描写社会现实。是对狄德罗提倡市民对剧的理论的进一步阐发。

《塞维勒的理发师》初为 5 幕剧，观众反应冷淡，博马舍将喜剧压缩为 4 幕，终于获得成功。此剧描写阿勒玛维瓦伯爵和罗希娜相爱而冲破女方监护人巴多洛的防范，获得爱情结合的故事。剧中仆人费加罗的形象尤为生动，这是司卡潘等仆人形象的发展。他敢于指责贵族阶级同平民的不平等关系，富有顽强抗争和乐观进取的精神，另一方面又沾染了营私逐利的思想。

《费加罗的婚姻》是反对封建既存秩序的一篇檄文。博马舍通过费加罗，要求思想言论自由，反对社会不平等和封建特权等等，表达了人民群众的愿望。阿勒玛维瓦伯爵在剧中成了封建势力的代表。聪明机智的费加罗与之论争，并发动群众起来斗争，终于击败了色厉内荏的伯爵，实现了自己的婚姻愿望。但作为第三等级代表的费加罗具有相当浓厚的资产阶级意识，是一个性格复杂的人物形象。《费加罗的婚姻》标志着博马舍的戏剧创作达到了顶峰。他的喜剧具有强烈的政治性，鲜明地反映了法国大革命前夕群众的革命情绪。同时，博马舍善于组织较为复杂的情



《费加罗的婚姻》剧照

节，逐层展开，导向高潮，脉络清楚，气势磅礴而又色彩斑斓。

《有罪的母亲》是一出正剧，属于费加罗三部曲的第三部。博马舍把阿勒玛维瓦伯爵写成开明贵族，原谅了自己不贞的妻子。而费加罗也成为伯爵忠心耿耿的仆人。这部剧本失去了对封建贵族的批判精神。



《费加罗的婚姻》剧照

## 【博亚尔，A.】

（Augusto Boal 1930～　）　巴西剧作家、导演、当代戏剧改革家。1953～1955年间，在美国哥伦比亚大学学习戏剧。回国后，于1956年加入圣保罗的“沙场剧团”，以撰写巴西黑人生活的剧本开始戏剧创作。他运用布莱希特演剧思想，注重具有社会意义、反映当前现实问题的戏剧（称为“新闻戏剧”）。著名剧本为《南美洲的革命》（1960）。后来放弃社会题材，开始描写历史、传说和神话。与基央佛兰塞斯科·瓜尼埃里合作，写成《尊比》（1971）和《拔牙者》（1972），以神话般的风格，塑造巴西历史上这两位农民革命家的形象。这两部剧本演出时，采用街头剧或广场剧的形式，一部分扮演农民群众的演员，杂在观众中间，带动观众，进入剧情，参加演出。尊比和拔牙者被描写为降生于人间的神，他们为了带领人们摆脱殖民统治和奴隶制度的桎梏而作出了牺牲。由于思想激进，博亚尔曾被捕入狱，在狱中写成《托克马达》一剧，揭露巴西监狱中对待政治犯的暴力行为。

## 【薄婆菩提】

（Bhavabhūti　约7、8世纪）　印度梵语戏剧家。出生在印度西南部维达尔巴一个婆罗门学者世家，后移居印度北部学术中心波德摩婆提。他学问渊博，精通婆罗门教许多经典，也熟谙戏剧理论。他自称是语言大师，但没有获得朝廷恩宠，颇有怀才不遇之感。他与演员交往密切，所作3部剧本《茉莉和青春》、《大雄传》和《罗摩传后篇》都是在大神湿婆的节日首次公演的。《茉莉和青春》是10幕剧，描写青年男女的爱情故事。剧中描写的爱情是热烈的，饱含强烈的反封建精神，这在古代印度戏剧中是罕见的。《大雄传》和《罗摩传后篇》都取材于史诗《罗摩衍那》、《大雄传》是7幕剧，囊括了《罗摩衍那》前6篇的主要内容：罗摩与悉多结婚，流亡森林，战胜魔王波罗那，回国登基为王。但薄婆菩提依照自己的思想观点和戏剧艺术需要，对史诗某些情节作了创造性的改动，使罗摩与悉多的婚姻带有恋爱自主性质，又使剧情发展前后照应，更加紧密。现存的《大雄传》是残本，第5幕第46首诗以下和最后两幕是后人补作的。《罗摩传后篇》也是7幕剧，再现《罗摩衍那》第7篇中罗摩休妻的故事。印度传统认为薄婆菩提能与迦梨陀娑并肩媲美，主要是靠这部剧本。剧情描述罗摩登基后，悉多怀孕在身。城乡居民认为悉

多在魔王宫中呆过，不贞节。罗摩为了取信于民，遗弃悉多。12年后，恒河女神和大地女神送回悉多。罗摩承认自己是罪人。最后同史诗中悉多殉节不同的是以大团圆告终。另外，在剧本的末尾还使用了戏中戏的手法教育罗摩。这种手法在当时是新颖的，有助于增强戏剧效果。薄婆菩提的这3部剧本都不同程度地表现了反封建的进步思想，而且在艺术上取得很高成就。主要特点是语言优美，感情奔放，风格雄健。后世许多诗学著作都从他的剧作中撷取例句。

## 【布埃罗·巴列霍，A.】

（Antonio Buero Vallejo 1916～　）西班牙剧作家。生于瓜达拉哈拉。内战开始时中断学业，参加共和军，担任医务工作。战争结束时被捕入狱，1946年获释后以卖画为生，同时开始戏剧创作。1949年，他的多幕剧《一座楼梯的故事》和独幕剧《沙地上的谈话》同时获得维加戏剧奖。1950年，另一剧作《在炎热的黑暗中》上演，以盲人收容所影射西班牙社会。其他重要作品还有《黎明》（1953）、



布埃罗像

《今天是节日》（1956）等。其后，又写成了一系列历史剧，其中著名的有以18世纪政治改革家埃斯基拉契为题材的《一个为人民的梦想家》（1958）以及以著名画家委拉斯凯兹为题材的《女侍》（1960）。此外，他还发表了《天窗》（1967）、《神的来到》（1971）等剧本，翻译了莎士比亚的《哈姆雷特》和布莱希特的《大胆妈妈和她的孩子们》。他的创作恢复了传统的严肃性和悲剧性，并能创造性地运用各种戏剧艺术技巧，如同一舞台面内安置多场布景等，为现代戏剧的发展开拓了新路。

## 【布埃纳文图拉，E.】

（Enrique Buenaventura 1925～　）哥伦比亚剧作家、导演、演员。生于卡利，早年在波哥大学习绘画和雕塑。曾在拉丁美洲各国旅行，除了当演员演戏外，还从事各种职业。1955年，创建卡利实验剧团。5年之后，上演第一部剧本《上帝的右手》，系根据民间传说写成的讽刺剧。其后又写成取材于殖民时期历史的历史剧《献给拉斯·卡萨斯神父的安魂曲》（1963）和《克里斯托夫王的悲剧》（1963）。1968年发表的《地狱里的角色》为7出独幕剧，倾向于“残酷戏剧”的风格。他在卡利实验剧团的工作，培养出了拉丁美洲各国的许多戏剧工作者。他在戏剧实验方面的探索，他倡导的集体创作的编剧、排练、演出的方法，总结出了系统的经验，在拉丁美洲各国的实验戏剧中有广泛的影响，为拉丁美洲民族戏剧的创新和发展作出了贡献。

## 【布克哈特，M.】

（Max Burckhardt 1854～1912）　奥地利戏剧活动家、剧作家、戏剧评论家。1890～1898年任维也纳城堡剧院经理，打破了该剧院只演古典剧目的传统，把易卜

生、豪普特曼、A. 施尼茨勒、H. von 霍夫曼斯塔尔等人的作品搬上舞台。他还实行了星期日下午专场演出制度，将演出的收入作为养老基金。这一措施把剧院和被排斥在剧院门外的人民群众，尤其是青年联系起来。布克哈特主要剧作有《小猫》(1898)、《该死的女人》(1909)、《耶奈·阿斯拉》(1910)等。作为剧作家和戏剧活动家，他完成了向批判现实主义立场的过渡，这在城堡剧院历史上是很重要的一步。退出剧院以后，作为《时代》周报的主编和评论家，他仍对城堡剧院和维也纳的文化生活发挥着影响。他从1898～1904年写的戏剧评论，后来收入两卷本的《剧院》一书，是19世纪向20世纪转折时期维也纳戏剧生活的重要文献。

布克哈特作为法学家，著有《奥地利民法体系》(1883～1889)、《演员的权利》(1896)等著作。作为文学家著有长诗《唐怀索之歌》(1889)；小说《西蒙·图姆斯》(1897)、《故人岛》(1908)；论述《尼贝龙根之歌》以及奥地利方言诗歌的学术著作。

## 【布莱希特，B.】

(Bertolt Brecht 1898～1956) 德国剧作家、戏剧理论家、导演、诗人。

**生平** 1898年2月10日出生在巴伐利亚州奥格斯堡。父亲是一家造纸工厂的经理。1917年进慕尼黑大学学习文学，兼攻医学。1918年德国十一月革命爆发，他被派往战地医院服务。革命失败后，继续大学学习，对戏剧发生浓厚兴趣。同年写出第一部短剧《巴尔》，攻击资产阶级道德的虚伪性，1923年在莱比锡首演。1920年完成剧作《夜半鼓声》。1922年写出第三部剧本《城市丛林》，同年获“克莱斯特奖金”。这一时期，布莱希特还为《人民意志报》撰写剧评。1922年被慕尼黑小剧院聘为戏剧顾问兼导演。1924年应著名导演M. 莱因哈特聘请赴柏林任德意志剧院戏剧顾问，创作剧本《人就是人》。

1926年，布莱希特开始研究马列主义，并与女作家E. 霍普特曼、音乐家K. 魏尔、导演E. 恩格尔、舞台美术家卡斯帕尔·涅赫等人合作，从事戏剧活动。这些人日后成为布莱希特长期的艺术合作者。1928年与女演员海伦娜·魏格尔结婚。这个时期，布莱希特开始形成自己的



布莱希特像

艺术见解，初步提出史诗（叙事）戏剧理论与实践的主张。他在歌剧《马哈哥尼城的兴衰》(1927)的说明中，将戏剧式戏剧与史诗式戏剧作了侧重点的区分。1928年发表《三分钱歌剧》，由恩格尔执导，在柏林船坞剧院首演，布莱希特开始享有国际声誉。1930年写出《屠宰场里的圣约翰娜》，对资本主义社会的本质进行揭露。1930年前后，布莱希特写了几部被称为教育剧的短剧，如《巴登的教育剧》、《措施》、《例外与常规》等，尝试运用马克思主义观点解释社会问题。1931年，将高尔基的小说《母亲》改编为舞台剧，1932年首演。1933年希特勒上台，他带着妻子儿女逃离德国，开始了长达15年的流亡生活。他在丹麦乡间住了6年，其间曾去

苏联。1939年去瑞典。1940年移居芬兰。1941年前往美国，在那里，他与M. 莱因哈特等人相会，并结识著名电影艺术家卓别林。1947年10月离美赴欧，1948年10月返回柏林（东）定居。1949年与海伦娜·魏格尔一起创建和领导柏林剧团，并亲任导演，全面实践他的史诗戏剧演剧方法。1956年8月14日因心脏病突发逝世。

布莱希特在流亡期间，思想和艺术日臻成熟。这个时期的剧作有：《圆头党和尖头党》（1932～1934）、《第三帝国的恐怖与灾难》（1935～1938）、《卡拉尔大娘的枪》（1937）、《伽利略传》（初稿）（1938）、《大胆妈妈和她的孩子们》（1939）、《四川一好人》（1939～1941）、《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》（1940）以及改编的舞台剧《在第二次世界大战中的帅克》（1941～1943）、《高加索灰阑记》（1944/ 1945）等。他还以演说、论文、剧本注释等形式阐述史诗戏剧的理论原则和演剧方法，其中较重要的有《中国戏剧表演艺术的间离方法》（1936）、《论实验戏剧》（1939）、《买黄铜》（1939～1940）、《表演艺术新技巧》（1940）等。

1948年后，剧作有《公社的日子》（1948～1949）、《杜朗多》（1950～1954）等，理论著作有《戏剧小工具篇》（1948）、《戏剧小工具篇补遗》（1952～1954）、《大胆妈妈和她的孩子们》等剧的导演分析。

布莱希特曾任德意志民主共和国艺术科学院副院长，荣获1951年国家奖金和1955年列宁和平奖金。

**戏剧理论** 布莱希特的史诗戏剧理论是在20～30年代与资产阶级为艺术而艺术的思潮作斗争中逐步形成的。他要求建立一种适合反映20世纪人类生活特点的新型戏剧，即史诗戏剧。这种戏剧以辩证唯物主义和历史唯物主义的思想认识生活、反映生活，突破“三一律”编剧法，采用自由舒展的戏剧结构形式，多侧面地展现生活宽广多彩的内容，让读者透过众多的人物场景，看见生活的真实面貌和它的复杂性、矛盾性，促使人们思考，激发人们变革社会的热情。布莱希特把戏剧分为两大类型：一类是按照亚里士多德在《诗学》中为戏剧体裁所界定的标准而创作的戏剧，他把它称为戏剧式戏剧或亚里士多德式戏剧；一类是违反亚里士多德的标准而创作的戏剧，他把它称为史诗式戏剧或非亚里士多德式戏剧。前一类戏剧只容许通过人物行动去反映生活，后一类戏剧将叙述的因素渗入戏剧，使史诗的表现形式——叙述同戏剧的表现形式——行动互相结合，以扩充戏剧的表现手法，加强它的表现力。布莱希特认为，20世纪是科学时代，人类的活动范围无限地扩大，人与人之间的关系越来越复杂。戏剧应能更广泛、深刻地反映今天的社会生活，发挥更大的功能，帮助人们推动社会前进。这就是他创立史诗戏剧的出发点。“间离方



《大胆妈妈和她的孩子们》剧照

法”是史诗戏剧理论的组成部分，其基本内涵包括认识生活和反映生活两部分，要求艺术家站在历史家的立场，用超平常人的眼力去观察生活，把日常司空见惯的事物表现得不平常，令人感到惊奇，而寻求对事物根源的解释，从而使戏剧发挥解释世界和改造世界的双重作用。

**戏剧创作** 布莱希特共写了约50部多幕剧和短剧。分为3个创作阶段：①试作阶段（1918～1926）。这个时期的剧作以炽热的感情揭露资本主义社会的种种弊端，抨击现实生活中的丑恶现象，表现出布莱希特激进的小资产阶级政治立场。但他还不能为人们指明解决社会问题的途径。较重要的剧作有《巴尔》、《城市丛林》和《人就是人》等。②“教育剧”创作阶段（1926～1933）。这个时期他试图用马克思主义观点去认识世界，并且初步形成独立的艺术主张，在导演E. 皮斯卡托的实践基础上，提出史诗戏剧理论的



《四川一好人》剧照

构想。影响较大的剧作是根据高尔基同名小说改编的《母亲》。“教育剧”是布莱希特与德国工人运动结合的产物，它短小精悍，适合群众业余演出。③史诗剧创作阶段（1933～1956）。这个阶段，布莱希特已成为一个马克思主义者，积累了丰富的创作经验，艺术上已趋成熟。《大胆妈妈和她的孩子们》、《伽利略传》和《高加索灰阑记》等一系列重要剧作奠定了布莱希特作为一个具有国际影响的戏剧家的地位。教育剧是史诗剧的最初阶段，史诗剧是教育剧的发展形式。布莱希特后来把他的戏剧统称为辩证戏剧，以此强调他的戏剧美学思想是建立在辩证唯物主义认识论基础上的，从戏剧的思想内容到表现形式都力图体现出辩证法则，说明他的戏剧与资产阶级戏剧以及各种现代戏剧流派的根本区别。

在题材和形式上，布莱希特的戏剧分为大众戏剧、寓意剧和历史剧三种类型。大众戏剧《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》是根据芬兰民间故事创作的一部喜剧，它通过对地主潘蒂拉这个人物酒醉酒醒时的两种截然相反的言行，对剥削者进行了尖锐讽刺。寓意剧较著名的两部是《四川一好人》和《高加索灰阑记》。这类剧作对生活作高度的集中提炼，形成一定的哲理，从而扩大了剧本的思想容量。《四川一好人》描写3位神祇下凡寻找好人，发现中国四川的贫苦妓女沈黛乐善好施，就把她作为丑恶现实中的希望，但沈黛在尔虞我诈的人剥削人的社会里，为善而不得，一个沈黛变成了好坏两个人。神祇寻找好人的愿望终于破灭。《高加索灰阑记》是以中国元代杂剧《包待制智勘灰阑记》为蓝本，在全新的意义上创作的一部很有特色的喜剧。剧中有两条线索，一条表现青年女仆格鲁雪在战乱中搭救总督的独生子的故事，另一条表现乡村文书阿兹达克在非常时期成为法官、灰阑判案的故事。剧本的中心情节是格鲁雪和总督夫人争夺孩子的问题。剧本开头有一个楔子，表现苏联卫国战争后，两个集体农庄争夺一个

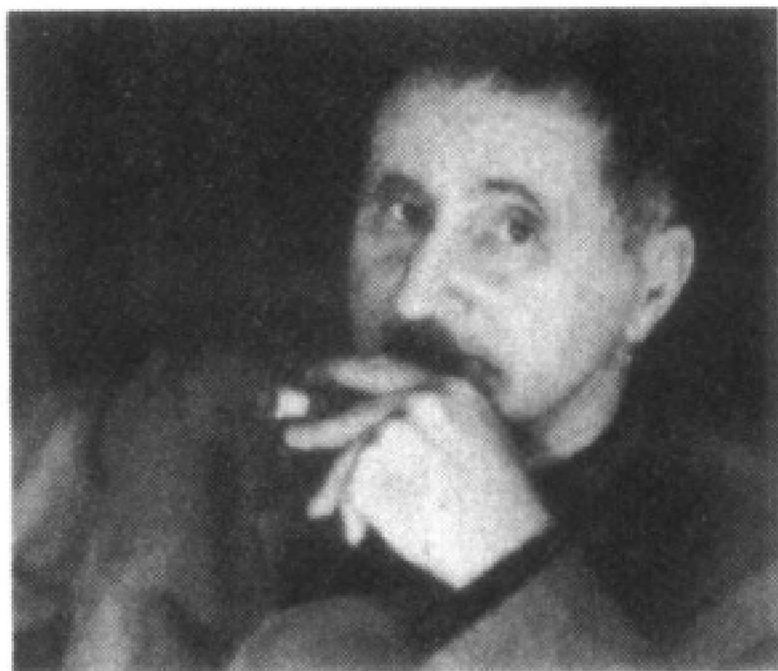
山谷的归属问题。楔子与正戏形成两层结构，把过去与现实连接起来。灰阑判案的结果，孩子判给抚养他的女仆格鲁雪，山谷判给灌溉它利用它的新主。在布莱希特的全部剧作中，这是他惟一接触到社会主义社会生活题材的一部剧作。剧本在清新雅致的诗情画意中体现着深刻的哲理思想。

《大胆妈妈和她的孩子们》和《伽利略传》是两部历史剧。前者描写德国三十年战争时期一位绰号大胆妈妈的随军小贩带着3个儿女，靠随军叫卖日用杂货维持生计，结果两个孩子死于战祸，一个孩子离开了她。但她依然在战争中继续她的营



《大胆妈妈和她的孩子们》剧照

生。这部剧本是根据17世纪作家格里美豪森的小说《痴儿历险记》创作的，意在批判小市民习气，提醒德国人民要起来与希特勒法西斯战争暴行作斗争。《伽利略传》是一部历史哲理剧，它以17世纪意大利天文学家、物理学家伽利略的事迹为题材，把历史的经验教训和20世纪的现实斗争结合起来，形成一个哲理性的主题思想，表现在新旧社会交替时刻，科学与愚昧、变革与反动之间存在着一场生死搏斗。伽利略证实了哥白尼“太阳中心说”，



布莱希特肖像

冲破了长期禁锢人们思想的“地球中心说”和教会信条，因而遭受宗教裁判所的残酷迫害，被判处终身囚禁。他虽然在宗教法庭的严刑逼讯下，放弃了为自己所证实的真理，但他仍然相信一个新时代已经破晓。

布莱希特的戏剧增加了叙述因素，并把歌唱作为话剧的有机组成部分，同时使用分场标题和定场诗，明白告诉观众戏中将要发生的事情。布莱希特希望用一种新的适合当代人审美特点的戏剧形式去反映现代生活，并且建立新型的观众与舞台关系。

**演剧方法**　“间离方法”，又译“陌生化方法”，是布莱希特提出的一个新的美学概念，又是一种新的演剧理论和方法。它的基本含义是利用艺术方法把平常的事物变得不平常，揭示事物的因果关系，暴露事物的矛盾性质，使人们认识改



《四川一好人》剧照

变现实的可能性。但就表演方法而言，“间离方法”要求演员与角色保持一定的距离，不要把二者融合为一，演员要高于角色，驾驭角色，表演角色。布莱希特反对演员陷入神智恍惚的下意识表演状态之中，要求演员用理智支配感情，用训练有素的优美动作去表演人物，揭示角色行为的社会目的性。由于演员在表演中与角色保持着一定的距离，重在利用完美的技巧去表演人物，因此给表演带来一种朴实明净的情调，使观众从容不迫地欣赏艺术，观察思考人生的问题。他要求演员善于观察生活，研究各种人的具有社会性的言行特征，注意人的出身、教养、经历所形成的心理素质和体态仪表。认为这样才能为创造角色提供生活基础。他训练演员时，要求形体、台词、舞蹈、歌唱并重。在排练时，要求演员先理解剧本，从故事入手，真实自然地创造角色。布莱希特强调舞台假定性原则，突破“第四堵墙”表演方法，反对幻觉式布景，采用匀称白光，还利用舞台口白色半截幕上的幻灯字幕向观众预告下场将要发生的故事的标题。这构成了布莱希特现实主义演剧方法的特点。

柏林剧团是布莱希特的艺术实践阵地，1949 年后，布莱希特曾在这里亲自导演《大胆妈妈和她的孩子们》、《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》、《猫儿沟》和《伽利略传》等剧，通过舞台实践，检验和完善他的演剧方法。《大胆妈妈和她的孩子们》的演出，被公认为德国舞台演出史上具有划时代意义的舞台艺术杰作。

布莱希特戏剧是 20 世纪德国戏剧的一个重要学派，它对世界戏剧发生着很大影响。这个学派在它的形成过程中，一方面继承和革新欧洲及德国的现实主义传统，另一方面借鉴东方文化，尤其是日本古典戏剧和中国戏曲。柏林剧团曾改编上演中国话剧《粮食》（改名《献给八路军的小米》）。布莱希特曾从英文转译中国古诗词。1935 年他在莫斯科观看了梅兰芳的京剧表演后，曾撰文论述戏曲的美学原则和表演特点，对中国戏曲艺术给予很高评价。他对斯坦尼斯拉夫斯基体系持肯定态度，曾多次谈论这个体系对现实主义表演艺术所作的贡献。

## 【布林斯，E.】

（Edward Bullins 1935 ~　）美国剧作家。出生于费城的黑人聚居区，从小流浪街头。后迁居旧金山，参加黑人群众运动，是 60 ~ 70 年代黑人戏剧运动的杰出代表。

布林斯思想比较激进，他认为戏剧能向广大群众宣传作者的思想。自称他的戏剧是“现实的戏剧”、“革命的戏剧”。其戏剧作品大致分为两大类：一类主要宣传黑人革命，例如《四个富于爆炸性的戏剧》（1971）；另一类主要描绘黑人生活，作者宣称他打算创作规模宏大的 20 部曲来广泛地反映整个 20 世纪的黑人生活。他的所谓“革命戏剧”只宣传一些空洞的口号，着重描写的却是黑人与白人之间错综复杂的关系，包括性关系。例如剧本《占有詹妮小姐》（1975）写一个黑人青年在一次社交性酒会中突然强奸了一个与他交往多年的白人女友詹妮，以此来象征 60 年代紧张的种族关系。在艺术上作者较多地运用表现主义、象征主义等手法，例如他的代表作《来访的绅士》（1969）的副标题即为《一个寓言剧》，全剧从布景到剧情都采用象征主义手法。在后期的作品中，作者常常让人物直接与观众讲话，以此来代替人物间的对话。他较多地采用下

层黑人在街头巷尾讲的粗话，在自己的戏剧里一贯宣扬黑人至上的思想。他曾在一篇序言中指出，黑人日常生活的一切都是他戏剧创作的源泉，包括黑人音乐、黑人舞蹈、黑人宗教，甚至于黑人的迷信、黑人的传说、黑人的民族主义思想，等等。剧中某些黑人受白人世界里酒、毒品、性、宗教等的腐蚀，迷失了本性，造成悲剧，而另一些“有觉悟”的黑人接受了黑人至上主义，才找到了生活的意义。

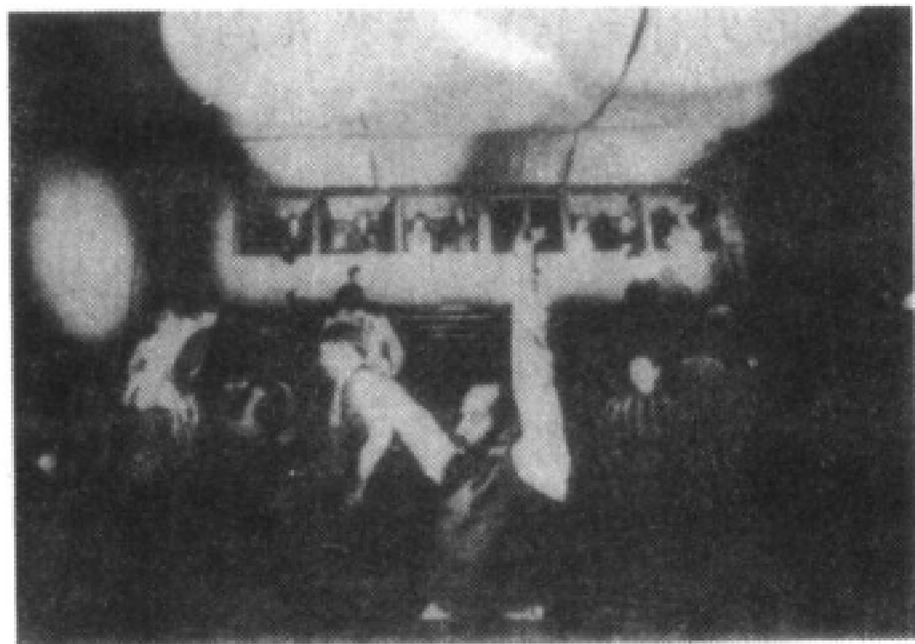
## 【布鲁克纳，F.】

（Ferdinand Bruckner 1891～1958）奥地利剧作家，原名特奥多尔·塔格尔。曾在维也纳和巴黎攻读哲学、音乐、医学和法律。1920年开始创作剧本。1923～1927年创立并领导柏林文艺复兴剧院。1933年返回奥地利，同年流亡法国，1936年流亡美国，成为美国公民。1951年返回德国，1953～1958年任西柏林席勒皇宫公园剧院艺术顾问。戏剧史家习惯上称他为奥地利剧作家。

布鲁克纳剧作有很好的舞台效果，对话热烈，情节生动。其中一部分是实验之作，一部分是按照古典戏剧典范创作的。他的社会批判剧《青春病》（1924）通过对大学生性变态的描写，表现了社会的堕落。剧中部分地采用了极端自然主义手法，演出取得巨大成功。《罪犯》（1928）采用同步表演舞台艺术手法，剧情并列在舞台上，成为一幅20世纪社会全景图；表现了走入歧途的青年人的各种问题，抨击了魏玛共和国时代的司法机构。以上两剧同反映法西斯排犹罪行的《种族》（1933）和描写战后联邦德国青年生活的《一无所有的果实》（1952）构成《两次大战之间的青年》四部组剧。布鲁克纳另一出取得世界声誉的作品是历史剧《英格兰的伊丽莎白》（1930）。作品运用同步舞台技巧，描写了西班牙旧教同英国新教的斗争。反战剧本《英雄喜剧》（1942）描写法国女作家斯达尔夫人告别情人到世界各地去寻找反拿破仑的同盟者，暗喻反对希特勒法西斯主义的斗争。《西蒙·波利瓦尔》（1942）借南美自由战士形象，表现了对独裁、自由、人道主义等观念的辩证唯物主义解释。第二次世界大战以后，布鲁克纳多描写现实问题。《他的时间短暂》（1946）写一个挪威宗教人士反对法西斯入侵者和本国内奸的斗争；《被解放者》（1946）写一个从法西斯统治下解放出来的国家，在建设新生活时遇到的困难；《与天使的搏斗》（1957）批判了证券交易人的空虚生活及金钱拜物教。

## 【参卡尔，I.】

（Ivan Cankar 1876～1918）南斯拉夫小说家和剧作家。生于卢布尔雅那附近沃尔赫尼卡村一裁缝家庭。曾在维也纳读大学。青年时代酷爱诗歌，后来主要致力于小说和戏剧创作。他的戏剧创作受果戈理和梅特林克的影响较深，剧本具有鲜明的革命倾向和战斗精神，人物形象逼真，情节紧凑。喜剧《为了人民的幸福》



《仆人们》剧照

(1901)，1906年首演，引起了强烈反响。戏剧代表作《贝塔伊诺瓦的太上皇》(1902)描写了19世纪末期斯洛文尼亚资产阶级的巧取豪夺。其他剧本还有话剧《雅科布·卢达》(1900)、滑稽剧《圣弗洛里安峡谷的诱惑》(1907)、话剧《仆人们》(1910)、《美丽的维达》(1912)等。

## 【查普曼，G.】

(George Chapman 1559? ~1634)英国戏剧家、诗人。生于赫特福郡一平民家庭，在牛津受过教育。曾去欧洲大陆游历。1596年他的第一部剧作《亚历山大港的盲乞丐》上演。1605年在与琼森等人合写的《向东方去!》中嘲笑了苏格兰人，因而短期入狱。1634年5月12日在伦敦去世。

查普曼有深厚的古典文学修养，曾把荷马的两部史诗译成英文。他的悲剧充满精巧的隐喻和复杂的句式，使一般观众莫知所云。查普曼最出色的戏剧是两部悲剧:《布西·德·昂布阿》和《布西·德·昂布阿的复仇》。

《布西·德·昂布阿》(1604)从法国一段历史演绎而成，主人公布西以同名历史人物为原型，被作者塑造成一个文艺复兴时期的英雄。他最初贫寒而不为人知，但雄心勃勃，充满奋发向上的激情和冒险精神，同时又伪善、傲慢，带有投机色彩。他被引荐进入宫廷后，连连升迁，引起朝臣嫉恨。他与伯爵夫人私通，又给政敌留下把柄，终于被置于死地。这出具有塞内加风格的悲剧在当时被视为英雄剧的典范。《布西·德·昂布阿的复仇》(1610)所着力塑造的克勒蒙是一个坚忍、自制的斯多葛式人物。他肩负着为哥哥布西复仇的使命，却又由于种种原因而迟疑不决。在布西幽灵的督促和激励下，克勒蒙终于投袂而起，杀死了仇人，然后自杀身死。

查普曼的喜剧也多有可观者，如《全是傻瓜》(原名《装上轮子的世界在行驶》1604)、《管家绅士》(约1602)，都是被传颂一时的作品。

## 【柴特霍尔姆，T.】

(Tore Zetterholm 1915~　)瑞典剧作家、小说家和翻译家。生于斯德哥尔摩。曾任瑞典报刊和电台记者。1957~1972年任瑞典戏剧家协会主席。1940年开始创作小说。1950年以揭露宗教虚伪的《魔术师西蒙》一剧开始剧作家生涯。主要剧作有歌颂新中国的《上海的女人》(1967)和抨击资本主义剥削制度的《失事信号》(1968)。其他剧作还有《老虎哈里》(1951)、《燃烧着的矛》(1960)、《跳蚤市场》(1962)和《调解人》(1972)等。

柴特霍尔姆早期以描写精神和宗教问题为主，从50年代末开始对政治发生兴趣，尤其在60年代中期第一次访问中国后，转入政治题材的创作。作品具有揭露帝国主义的剥削和掠夺，同情亚洲人民斗争的意义。

## 【楚克迈耶，C.】

(Carl Zuckmayer 1896~1977)德国剧作家。生于莱茵河畔的纳肯海姆，父亲是工厂主。1918~1919年在法兰克福和海德堡学习自然科学，之后在基尔和慕尼黑等地的剧院做过编剧，1923年和布莱希特一起应莱因哈特之邀前往柏林，后成为职业作家。1936年移居奥地利，1938年经瑞士到美国，曾在皮斯卡托主办的纽约流亡

者戏剧学校任教。战后取得美国国籍，在美国国防部任职。1951 年以后大部分时间在瑞士，1966 年入瑞士籍，1977 年去世。

楚克迈耶的第一部成功的剧本是《欢乐的葡萄园》(1925)。该剧被称为“新实际主义”的作品，获得克莱斯特奖。他的《绿林义盗汉斯》(1927) 写一个侠盗集团首领劫富济贫，为保护当地居民和拿破仑占领军进行战斗的故事。楚克迈耶最成功的作品是时代批评剧《奎本尼克上尉》(1931)，它以法西斯攫取政权前的魏玛共和国为背景，描写一个囚犯出狱后到处碰壁，偶然得到一套军装后变得万事如意的故事。第二次世界大战后，楚克迈耶创作了许多剧本，其中最有影响的是被称为西德战后三部名剧之一的《魔鬼的将军》(1946)。这是一部反法西斯主题的作品。其他作品还有《火炉中的歌声》(1950)、《冷光》(1955) 等。

## 【村山知义】

(1901 ~ 1977) 日本剧作家、导演、美术家。生于东京。1921 年入东京大学哲学系。1922 年到德国留学，研究美术和戏剧。1923 年回国。次年参加刚刚成立的筑地小剧场，担任 G. 凯泽的《从清晨到午夜》一剧的舞台设计。1925 年与河原崎长十郎等组织心座剧团。1926 年，同佐佐木孝凡、佐野硕、千田是也等组织劳农艺术家联盟（简称“劳艺”)，并创建了前卫座。1927 年，村山知义和藏原惟人等组织前卫艺术家联盟。1928 年，成立东京左翼剧场，村山知义担任领导工作。1929 年，由他负责组成无产阶级剧场同盟（后改为无产阶级戏剧同盟)。此后，左翼剧场曾上演他创作的、以中国“二七”工人大罢工为题材的《暴力团记》(1929) 和根据德永直原著改编的《没有太阳的街》(1930) 等。从 1931 年除夕到 1932 年 1 月 20 日，左翼剧场还组织了一次包括 18 台节目的、总称为“红色喇叭”的演出。其中包括村山知义创作的剧本《今年还是这样》。此外，他还创作了中国题材的剧本《最初的欧罗巴之旗》(《鸦片战争》)、《东洋车辆厂》、《胜利的记录》等。


村山知义像

1930 ~ 1932 年他两次被捕，出狱后，1934 年，无产阶级戏剧同盟被迫解散，在他倡议下又组成了新协剧团。1940 年村山知义再次被捕，剧团被迫解散。出狱后到朝鲜。1945 年底回国，重建新协剧团，演出了他创作的《死海》和《国定忠治》等，1959 年改组为东京艺术座。1960 年，日本 5 个主要话剧团组成日本新剧访华团，首次到中国访问演出，村山知义担任团长。

村山知义曾将中国小说《红岩》改编为 2 幕 9 场话剧，在东京艺术座上演。

## 【达迪耶，B.】

(Bernard Dadié1916 ~ ) 象牙海岸剧作家、文化活动家。用法文写作。生于阿西尼。在塞内加尔的学校就读期间，积极参加戏剧活动，写出非洲最早的法语剧本《城市》(1933)、《桑维人国王阿斯米安·达伊莱》(1936) 等，由象牙海岸学

生演出。毕业后留在塞内加尔工作。1947年回国，参加并领导象牙海岸的反殖民主义斗争。1949年被捕，在狱中著有政治诗集《昂然挺立的非洲》（1950）。象牙海岸独立后，创办回家剧院并担任文化事务方面的领导工作。

达迪耶在戏剧领域的代表作是讽刺剧《托戈一格尼尼老爷》（1970），写一个勾结白人掮客，以剥削同胞起家的非洲暴发户，最后在一次诉讼中诬告不成，反而入狱。这部剧是黑非洲最受欢迎的喜剧之一。同年发表的剧本《风中的声音》，揭露了一个争权夺利的野心家。历史剧《刚果的贝雅特里齐》以欧洲人初次侵犯非洲的史实为背景，描写女主人公贝雅特里齐宣传反抗而被葡萄牙殖民者活活烧死的故事。同年还发表了几出短剧：《大骗子西迪》、《困难的处境》、《海誓山盟》。1973年出版的《风暴岛》，写海地著名奴隶出身的黑人政治家图森·卢韦蒂（1791年声势浩大的黑人起义领袖，不幸被拿破仑派兵镇压）的事迹。

除剧作以外，达迪耶还著有诗集、民间故事集和小说等。

## 【达维拉，A.】

（Alexandru Davila 1862～1929）罗马尼亚戏剧家。生于戈列什蒂，父亲是罗马尼亚医学教育的奠基人。达维拉就读于巴黎，当过布加勒斯特民族剧院的经理和达维拉剧团的团长。他的惟一的一部历史诗剧《弗拉伊库-伏德》（1902）在罗马尼亚文学史上有一定的地位。该剧再现了14世纪下半期罗马尼亚公国的社会历史，歌颂了君主弗拉伊库率领人民抗击土耳其人侵的斗争。

达维拉撰写的剧评，批判纯戏剧观，提倡表演艺术要真实自然、明快易懂。他在领导剧团期间曾进行戏剧改革，要求舞台气氛符合现实生活，并用实物布景代替绘画。达维拉的戏剧革新推动了舞台艺术的现代化，为布加勒斯特民族剧院的发展做出了贡献。

## 【达文南特，W.】

（William Davenant 1606～1668）英国剧作家、剧院经理。生于牛津。就读于牛津大学。1638年荣膺桂冠诗人称号。1643年受封为勋爵。他的悲喜剧《爱情与荣誉》（1634）是复辟时期“英雄戏剧”的先声之作，假面剧《爱情圣殿》（1635）和在寓教于乐名义下演出的英国第一部歌剧《围攻罗得岛》（1656）则预示了英国戏剧新时期的来临。这个新时期的特点就是框式舞台的出现。布景的重要性随之提高，往日台上台下水乳交融的关系不复存在，刻意追求舞台效果，演出中出现轻歌曼舞倾向。达文南特首先将活动景片、舞台机械、芭蕾舞和女演员带上英国戏剧舞台，从而促进了迥然不同于伊丽莎白时代的舞台风格的发展。复辟王朝莅政时达文南特从查理二世处取得了伦敦演剧专利。他在自己领导的“公爵剧院”中培养了一批后来声名显赫的青年演员。他还同德莱顿一起致力于莎士比亚戏剧的改编，以迎合当时上流社会的审美趣味。

## 【丹涅克，O.】

（Old řich Daněk 1927～　）捷克作家、剧作家和导演。生于奥斯特拉伐，1950年毕业于布拉格艺术学院导表演艺术系。曾在赫拉德茨-克拉洛维和利贝雷茨两个城市的剧院任导演。1958～1973年任巴

兰多夫电影制片厂编剧和导演。后在布拉格从事文学和戏剧创作。

1955年起，丹涅克陆续发表了一二十部题材多样的剧作，其中有针砭时弊的笑剧《艺术已远离你而去》、《一个结婚骗子的婚礼》；反映父与子矛盾的《一瞥眼波》和抗议德国法西斯暴行的《战争爆发于小憩之后》等。丹涅克擅长新编历史剧，如《两个骑马，一个骑驴》、《没有钢盔的国王》、《在奥洛莫乌茨的暗杀》。他的最佳剧作《瓦尔廷军队中的公爵夫人》(1980) 取材于17世纪历史人物，通过对著名军事将领瓦尔廷曲折命运的描写，折射出当



丹涅克像

今的人和事。丹涅克大胆地赋予这个历史人物以现代人的一些特征，揭示这个人物的哲学意义。该剧由捷克著名导演M. 马哈切克执导演出，轰动一时，成为久演不衰的保留剧目。

## 【德尔格尔登，R.】

(Rāmānarāyan, Tarkaratna 1822 ~ 1886) 印度孟加拉语戏剧家。出生在西孟加拉邦布德万地区的一个乡村，曾在当地梵语学院学习，毕业后留校任教。19世纪50年代开始创作。他的第一部剧本《贵族的荣誉高于一切》于1854年出版，剧本以谐剧形式讽刺封建社会的丑恶现象，反对封建贵族制度，受到欢迎。1886年他的《新戏》问世，系为R. 泰戈尔的家族父辈所建剧院而写，获得成功。他改编梵语的剧本有《沙恭达罗》(1860)、《结髻记》(1858) 等；取材于《往世书》的剧本有《刚沙之死》 (1875)、 《法的胜利》(1875)；在民间故事基础上改编的剧本有《梦财》(1875) 等，同时他还化名写了三四部笑剧，这些剧本嘲讽和揭露了一夫多妻制和童婚等封建陋习。

R. 德尔格尔登首先用孟加拉语创作剧本，对孟加拉语戏剧的发展起了很大的推动作用，被认为是新兴孟加拉语戏剧的先驱者。

## 【德尔日奇，M.】

(Marin Dr žić 1508 ~ 1567) 南斯拉夫喜剧家。生于杜布洛夫尼克城的富商之家，当过神父，卒于威尼斯。

德尔日奇的文学活动从写作爱情诗和话剧开始，转向具有田园诗意的作品创作和喜剧创作后很快成为名作家。在具有田园诗意的剧本中，他多方面地描写了杜布洛夫尼克的社会生活和重要事件。

在德尔日奇的作品中喜剧具有特别重要的地位。著名喜剧有《鲍美特的喜剧》、《马洛耶叔叔》、《科尔库林》、《别林》、《曼黛》等。其中《马洛耶叔叔》最为有名，一直是南斯拉夫优秀的保留剧目。该剧反映了16世纪上半叶杜布洛夫尼克和罗马之间的贸易关系，表达了作者渴望自由、民主、平等的思想。

德尔日奇具有锐敏细致的洞察力，他的喜剧幽默、滑稽，是复兴时期第一个现实主义作家。德尔日奇的喜剧作品对后来南斯拉夫的喜剧发展具有深广的影响。

## 【德·菲利波，E.】

（Eduardo De Filippo 1900～1984）意大利喜剧家。那不勒斯人。1930年，同他的姐姐喜剧演员蒂蒂娜（1898～1963）、弟弟佩皮诺（1903～　）一起组织德·菲利波剧团。他继承和发扬意大利民族和民间戏剧传统，主张喜剧应尽量贴近生活，贴近观众，强调观众的重要作用，认为他们是戏剧创作过程的参与者。他用那不勒斯方言写了许多喜剧，从下层社会平凡而丰富的生活中撷取素材，反映那不勒斯的人情世态，刻画普通人的悲凉境遇和上层人士的丑恶面貌，如《人与绅士》（1933）、《魔法师西克－西克》（1930）、《库皮埃洛家的圣诞节》（1931）、《新衣》（1937）。第二次世界大战后，德·菲利波和弟弟分手，同姐姐蒂蒂娜组织"埃都阿多剧团"，他在自编、自导、自演的许多喜剧中，展现城市平民的喜怒哀乐，嘲讽小市民的庸俗、自私，针砭不公正的社会现象和腐朽的道德观念，如《那不勒斯，百万富翁之城》（1945）、《幽灵》（1946）、《市政当局》（1961）、《纪念碑》（1970）。这些喜剧借鉴假面喜剧的某些即兴表演的手法，把幽默、讽刺和谴责熔于一炉，因而雅俗共赏，体现了他的"抒情自然主义"喜剧的风格，构成一幅幅意大利从贫困落后向经济发达的"福利社会"转变时期的风俗画卷。喜剧《考试没有结束》（1973）对个性和社会之间畸形的关系作了尖锐而令人辛酸的讽刺，曾多次出国巡回演出，深受欢迎。他还热心戏剧教育，创办过戏剧学校。1981年，意大利总统授予德·菲利波以最高荣誉，任命他为终身参议员，表彰他为发展民族戏剧作出的重大贡献。

## 【德拉弗兰恰，B. S.】

（Barbu stefănesou Delavrancea 1858～1918）　罗马尼亚剧作家、小说家和政治家。出生于布加勒斯特。在大学攻读法律。当过律师、编辑、市长和内阁大臣。1878年开始写诗。1885年发表第一部小说集《苏尔坦尼卡》。短篇小说《哈吉－图多瑟》（1893）以19世纪下半期的本国社会为背景，成功地描绘出吝啬鬼的丑行。后来，作者把它改编成同名话剧，并于1912年搬上舞台。

德拉弗兰恰的杰作是历史剧3部曲《日落》（1909）、《暴风雪》（1910）和《金星》（1910）。其中尤以4幕剧《日落》最为成功。剧中描写了摩尔多瓦公国的斯特凡大公在晚年同大贵族之间的斗争。塑造了斯特凡大公英勇爱国、明智果断的形象。剧情曲折紧张，语言丰富感人。此外他还善于运用自然景色烘托气氛。取得了一定的戏剧效果。

## 【德莱顿，J.】

（John Dryden 1631～1700）英国诗人、剧作家、批评家。1631年8月9日生于北安普敦郡一富裕的清教徒家庭。先后就读于威斯敏斯特学校和剑桥大学三一学院。1654年获文学士学位。1663年第一部剧作《疯狂的豪侠》在皇家剧院演出失败。1664年初与人合作的《印度皇后》演出成功，续作《印度帝王》又获成功。1667年被任命为皇家剧院作家，1668年受封为桂冠诗人，不久放弃舞台剧创作。1688年，詹姆士二世下台，他也随着失宠，为生计所迫又重新致力笔耕。1694年《爱的胜利》演出失败，转而从事古曲名著的翻

译。1700年5月1日在伦敦去世。

德莱顿以诗名世，是当时诗歌的新派——英雄双行体的主要倡导者，又是散文学家，他的散文风格明朗简洁，影响了一代文风。做为有影响的戏剧家，他不仅剧作甚丰，而且是个颇有成就的戏剧理论家和批评家。他的《论戏剧诗》（1668）以四人对话的方式，讨论了新旧英国戏剧的特征、英法两国戏剧的长短、戏剧诗体和莎士比亚的卓越成就等问题。他还写了不少有见地的戏剧评论和剧本序言。他对古典主义“三一律”原则的精辟分析和对于当时受到攻击的悲喜剧的有力辩护，表明他对戏剧艺术有较深的领悟。S. 约翰逊博士曾称他为“英国文艺评论之父”。在创作上，他把大部分精力投放在英雄悲剧的探索和实验上，试图写出富于激情、表现爱情和荣誉冲突的作品，并用押韵诗使其风格更为严整。这种英雄悲剧注重夸张和渲染，人物性格则缺少有力的刻画，比如在《格拉纳达的征服》（1670）里剧中人阿尔曼佐的勇武被强调到可笑的程度，他的激昂的演说也显得言过其实，爱情与荣誉的矛盾显得造作以至难以置信。德莱顿苦心经营的英雄悲剧可以在王政复辟时期独步一时，却经不起时间的淘洗，于今已成古董。

《奥伦-蔡比》（1675）是德莱顿最负盛名的英雄剧，写忠心耿耿的印度王子奥伦—蔡比与其同父异母兄弟争夺王位，昏聩的国王看中了奥伦的未婚妻，为此剥夺了他的继承权，转交给另一位儿子莫拉特，最后奥伦击败所有兄弟，杀了莫拉特，父子言和。

《一切为了爱》（1678）是根据莎剧《安东尼和克莉奥佩特拉》改编的悲剧，在展示诗意与真正悲剧性的感染力上，在精细刻画人物形象上不及莎剧，但由于放弃双行押韵诗体，改用无韵诗，并把剧情集中到主人公死前一段，从而产生了较强的戏剧效果，成为当时十分流行的剧目。

德莱顿创作的喜剧有《安菲特里恩》（1690）和《摩登婚姻》（1672）。

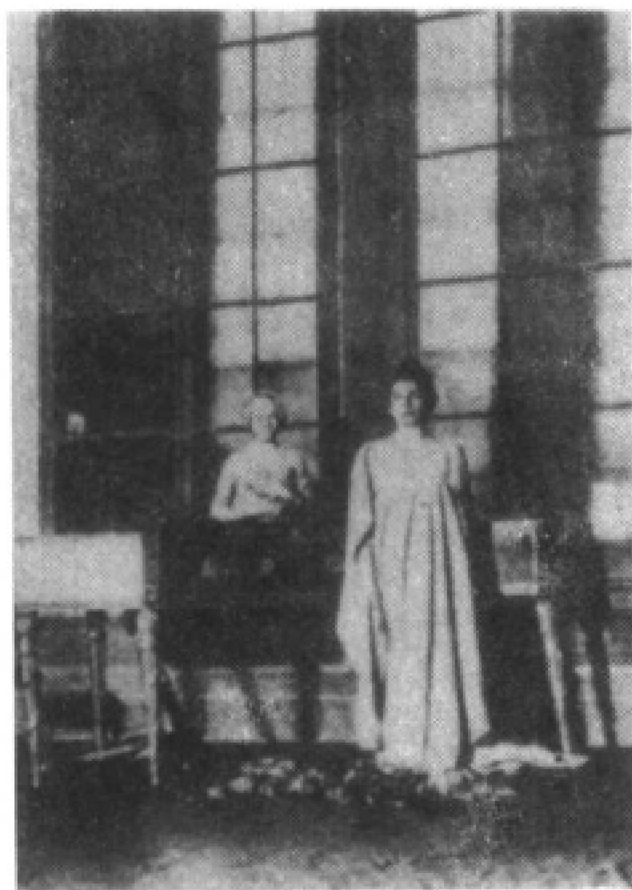
## 【德特，M. M.】

（Māikela Madhusūdana Datta 1824～1873）印度孟加拉语诗人、戏剧家。1824年1月25日出生在科索拉地区的萨格尔当里村。父亲是著名律师。德特13岁时进入印度教徒学院学习。1843年弃学并改信基督教，后在牧师学院学习希腊语、拉丁语、希伯来语、波斯语和梵语。从1852年起，他在马德拉斯大学任教，著有两本诗集出版。1856年前后，他返回家乡，用孟加拉语写作。1862年后又去英、法等国学习。1867年回国当律师，1873年6月29日逝世。

德特写的第一部剧本《多福公主》（又译《希尔米什塔》）于1859年9月3日上演，引起轰动。接着又写了《伯德雅沃蒂》（1859）、《黑公主》（1860）等取材于印度历史和神话故事的剧本，意在表现印度光辉的过去，振奋民族精神。在这期间，德特还创作了几部反映印度现实社会的喜剧，如《难道这就叫文明》（1859）、《老麻雀脖子上长汗毛》等（1860）。前者辛辣地讽刺了盲目模仿西方文明的印度人，后者揭露了在印度进行土地买卖的骗子。

## 【邓南遮，G.】

（Gabriele D' Annunzio 1863～1938）意大利剧作家。出身于佩斯卡拉的资产者家庭。1881年进入罗马大学攻读文学，同



《琪琙康陶》剧照（杜丝主演）

时从事新闻工作和文学创作。

1898 年开始创作戏剧。其时他已是享誉文坛的小说家，创作倾向也从早期接近真实主义转向唯美主义和颓废主义。他的诗体悲剧《春日清晨的梦》（1897）、《秋日黄昏的梦》（1898）没有引起人们的注意。成名作《死城》（1898）和《光荣》（1899）贯串着对欢乐的追求对强者的赞颂。《琪珴康陶》（1899）通过雕塑家卢乔·塞塔拉在爱情和艺术创作上遇到的尖锐矛盾，着意表现艺术同道德、现实环境的冲突，宣扬唯美主义和利己主义。

随后，邓南遮专心写作“诗剧”。《里米尼的弗朗切斯卡》（1901）以但丁《神曲·地狱》的保罗与弗朗切斯卡的恋爱故事为素材，再现中古时期广泛流行的爱情悲剧。《约里奥的女儿》（1904）取材于古代传说，渲染情欲和杀父之罪。这些诗剧的公演引起了轰动，在意大利掀起一股向古代历史和传说寻觅题材的热潮。

用散文体写作的剧本《战舰》（1908），把描写逸乐与宣传扩张主义熔于一炉，通过歌颂古罗马的强盛发出“把所有的大洋变成我们的内海”的叫嚣，为意大利帝国主义向海外军事扩张制造舆论。1910 年，因负债逃往法国，写出剧本《圣塞巴斯蒂安的殉道》（1911）、《帕里西娜》（1913）、《忍冬花》（1913）。第一次世界大战后回国，参加空军。墨索里尼执政后，邓南遮积极拥护和宣传法西斯主义。

邓南遮的戏剧在题材上摒弃现实的日常生活，语言上刻意追求抒情、优美、典雅、华丽。作者力求借剧中人物之口渲染主观的狂热情感，而置戏剧情节于无足轻重的地位。他的剧作对意大利近代戏剧产生了不小的影响。

## 【狄德罗，D.】

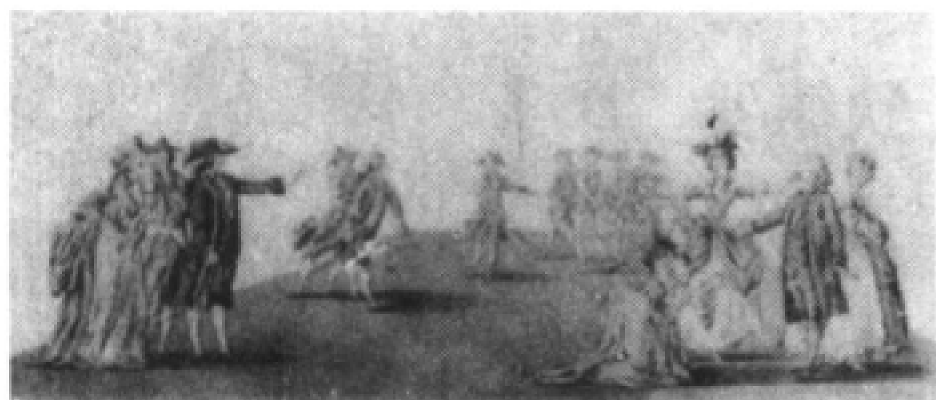
（Denis Diderot 1713～1784）法国启蒙运动思想家、戏剧理论家。1713 年 10 月 5 日生于朗格尔一刀剪作坊主家庭，由父母指定献身教会，先在耶稣会学校受教育，又在巴黎读书，1732 年巴黎大学授予文科学士学位。由于拒绝做神父，家庭停止接济。为生计所迫，他当过家庭教师，替教士起草布道稿，给出版商翻译文稿，同时从事写作。著于 1746 年的处女作《哲学思想录》因批评宗教被巴黎法院焚毁，1749 年发表的无神论名著《给有眼人读的论盲人的书简》触犯了统治者，被捕入狱。经营救获释后，自 1751～1772 年主



狄德罗

持《百科全书》的编纂工作，亲自撰写上千个条目。他追求真理，知识渊博，是百科全书派领袖人物。1773 年应俄国女皇叶卡捷林娜二世邀请赴俄，幻想推行开明政治，次年失望返法。晚景寂寞。卒于 1784 年 7 月 31 日。

狄德罗在哲学、美学、小说和戏剧创作以及理论方面都有重要建树。他的戏剧，尤其是他的戏剧理论，在 18 世纪的法国具有划时代的意义。它意味着古典主义的终结，宣告了资产阶级戏剧观的诞生。



《一家之长》水彩画

狄德罗青年时代便喜爱戏剧。曾经向往成为演员，并在小说《守不住的珠宝》(1748) 中评论当时的法国戏剧，对莱辛名著《汉堡剧评》产生过一定影响。他的《私生子》　(1757) 和《一家之长》(1758) 均为 5 幕严肃喜剧。《私生子》于 1771 年、《一家之长》于 1761 年首演。狄德罗还有一部剧作《他是好，抑是坏?》，写于 1781 年，1831 年发表。他的剧作以第三等级的平民为主人公，取代对古典主义悲剧英雄——王公贵族或半人半神式的英雄人物的膜拜，但剧中人往往是抽象道德观念的化身和作者的代言人，远比不上他的戏剧理论影响深远。

狄德罗的戏剧理论著作主要有《关于〈私生子〉的三次谈话》(1757) 和《论戏剧诗》(1758)。他针对古典主义关于悲剧和喜剧的严格界限和两者不能混淆的观念，明确指出：在悲剧与喜剧之间有一个宽广的领域，可以创造并发展多种戏剧类别。他把这种类别称为“严肃戏剧”、“严肃喜剧”、“家庭悲剧”。这种介于悲剧与喜剧之间的第三种戏剧类别、亦即后人所谓的正剧。

狄德罗在阐述这种戏剧类别的实质时，把“自然”与“真实”看得高于一切。他又把戏剧与历史、哲学相比较，指出戏剧的真实不同于历史中的真实和哲学中的真实，前者要求与性格相符合。由此出发，他提出了现实主义戏剧的基本原则。

狄德罗还把他的美学观念运用于戏剧艺术，指明戏剧作品的基础在于“情境”，亦即人物之间的各种关系。他提出的“情境”说对后世有深远影响。

狄德罗一向关心戏剧的表演艺术。他在《论戏剧艺术》和《论戏剧诗》等文章里，对戏剧的要素、方法、导演、表演逐一进行分析和研究。《谈演员的矛盾》(1830) 是关于表演艺术的重要论著。《演员是非谈》对演员表演技巧进行了探讨，它的中心思想是：演员的表演不能凭灵感，因为那样“演技就有高有低，忽冷忽热，时好时坏”，表演就无“完整性可言”。他认为，伟大的演员要研究杰出的典范人物，了解人类的心灵和社会的习俗风尚。他主张演员要持冷静态度，预先设计出“理想的范本”，演出时使这个“范本”复现。狄德罗的立论，是把表演艺术放在对生活、客观现象的观察、摹仿和研究的基础上，但却完全否定演员个人的情感作用。他的表演理论对后世演员影响甚大，尤其是在法国，有不少名演员赞成并发展了他的理论，如茹维、杜兰、巴罗等。但也有演员持反对态度。

狄德罗的戏剧理论和创作是对封建贵族戏剧观的否定。他站在新兴资产阶级

（第三等级）的立场上，提出了顺应时代变革需要，适合资产阶级利益，旨在打动观众并使之受教育的现实主义的戏剧理论。他以自己卓有创见的理论和不成功的剧作表现资产阶级的人性，以之和行将衰亡的古典主义戏剧抗争，为资产阶级戏剧开路。

## 【狄尔，J. K.】

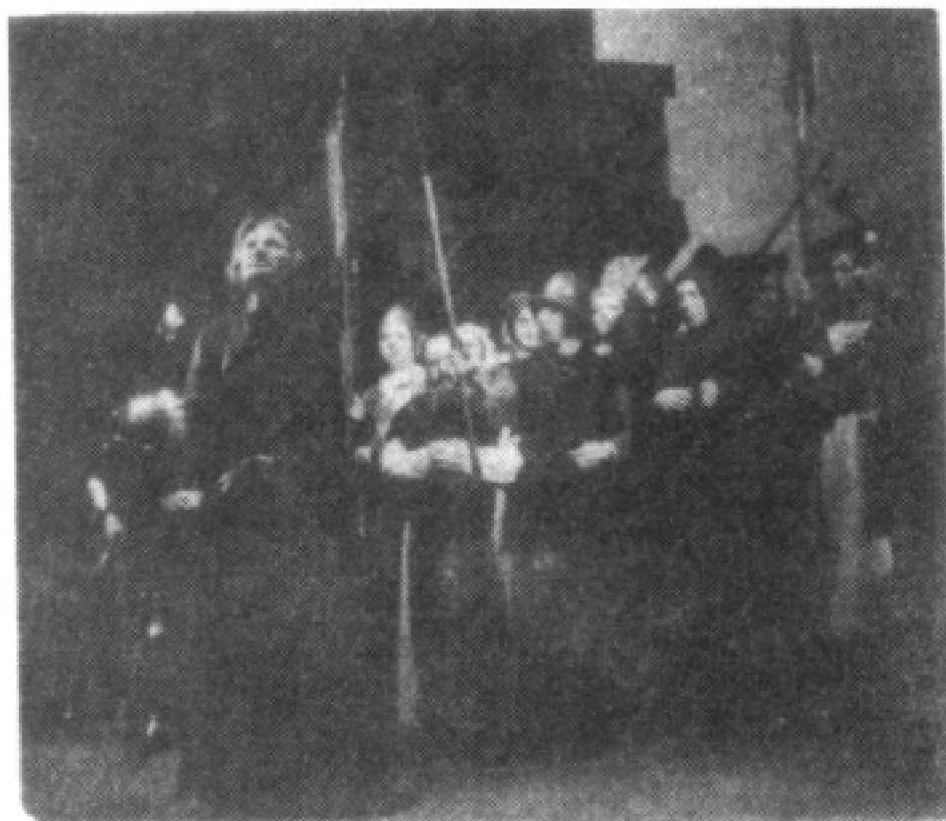
（Josef Kajetan Tyl 1808～1856） 捷克戏剧家、捷克现实主义戏剧的奠基人。生于库特纳霍拉城一贫苦乐师和裁缝的家庭。中学时，得到剧作家克利茨佩拉的指导，开始对戏剧和文学发生兴趣。后来在布拉格查理大学学哲学。1829 年参加一个巡回演出剧团，1835 年他在布拉格创办了“狄尔业余剧院”，专门上演捷克戏剧，经常自编、自导、自演。

狄尔写过 20 多部剧本，主要有描写工人起义的《库特纳山的矿工》（1847）、5 幕历史诗剧《扬·胡斯》（1848）。两者都反映了捷克人民迫切要求国家独立和民族解放的愿望。

狄尔现实的生活闹剧《菲德洛瓦奇卡》（1834）、《纵火犯的女儿》（1846）等反映了尖锐的阶级矛盾。在闹剧《菲德洛瓦奇卡》中，作者揭露了捷克资产阶级盲目崇拜外国、蔑视本民族的思想。剧中盲人乐师唱的一支歌《我的故乡在哪里?!》，表达了作者对祖国的深挚感情，成为捷克斯洛伐克国歌歌词的一部分。



狄尔像



《扬·胡斯》剧照

狄尔的童话剧有《斯特拉科尼采的风笛手》（1847）、《伊尔日克的幻梦》（1849）以及《林中少女》等。他善于运用民间传说或童话的形式反映现实问题。《斯特拉科尼采的风笛手》是一部充满了强烈爱国主义的杰作。作者通过年轻的风笛手什万达的遭遇，鞭笞了为金钱而蔑视祖国人民的流浪汉瓦齐克，热情歌颂了以提琴师卡拉福纳为代表的捷克劳动人民，他们热爱祖国，无私无畏、善良纯朴，充分表现了作者的爱国主义热情。此剧一直作为优秀的传统剧目，译成多种文字在世界各国上演，中国也曾上演此剧。

狄尔还写散文、短篇小说，主编文学杂志《花朵》，并于 1850 年发起组织兴建民族剧院筹委会。1856 年在比尔森城逝世。中国曾出版《狄尔戏剧集》。

## 【迪雷尼，S.】

（Shelagh Delaney 1939～ ）英国女小说家、剧作家。第一部剧本《尝尝蜂

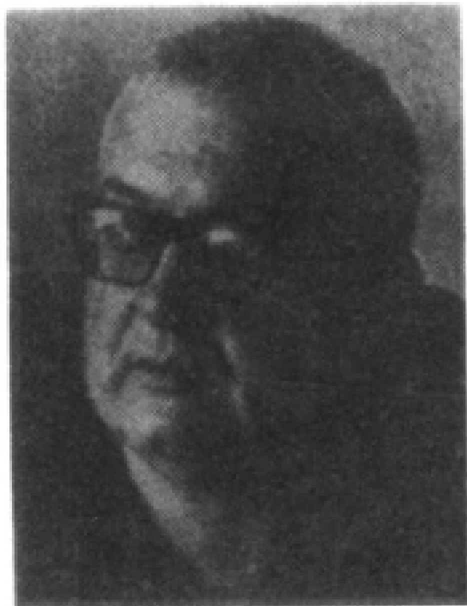
蜜》（1958）于17岁时写成，通过描写青年女主人公与尖刻风流的母亲、黑人水手及学美术的青年学生之间的关系，塑造了一个生活毫无定向的女性。迪雷尼的第二部剧作《爱河中的狮子》（1960）的中心人物是位中年女子，由于嗜酒成性，丈夫很难和她一起生活但又不可能离开她。迪雷尼的剧作都是从主人公的主观角度来描绘其他人物，使观众不能留下全面印象。她的剧本具有一种轻松、随意拈来、一挥而就的魅力。这也说明为什么琼·利特伍德的"戏剧工作室"剧团对她发生兴趣，以及该剧团在20世纪50年代能成为英国戏剧史上具有活力的剧团的原因。

迪雷尼还写了一些小说和电影剧本。1960年以后，迪雷尼停止了戏剧创作。

## 【迪伦马特，F.】

（Friedrich Dürrenmatt 1921～　）瑞士戏剧家、小说家。

**生平**　1921年1月5日生于瑞士伯尔尼州的柯诺芬根，父亲为基督教牧师。1935年迁往伯尔尼市，1941年在苏黎世上了一个学期的大学后，又回伯尔尼攻读哲学、文学和自然科学。大学毕业后，在苏黎世《世界周报》担任美术和戏剧编辑。1946年迁居巴塞尔，同年完成第一部剧作《立此存照》，从此专事写作。1949年《罗慕洛大帝》首演成功，作者开始崭露头角。1956年《老妇还乡》（北京人民艺术剧院演出时改为《贵妇还乡》）上演后迪伦马特开始获得国际声誉。1962年《物理学家》进一步奠定了他在当代世界文学中的地位。至此迪伦马特的戏剧创作独特风格——悲喜剧趋于定型。此后，他将早期的某些作品（包括广播剧）按悲喜剧的原则加以修改或重写，如1963年演出的根据同名广播剧改写的《海洛力斯和奥基亚斯的牛圈》，据《立此存照》重写的《再洗礼派》（1966年首演）和据1956年的小说《抛锚》改写的剧本。此外，60年代后期至70年代他还改写了莎士比亚的《约翰王》、斯特林堡的《死魂舞》、毕希纳的《沃依采克》以及歌德的《浮士德》等。



迪伦马特像

60年代中期，迪伦马特新创作的《流星》，被认为是他创作的新起点。此后的创作没有形成新的高潮，《一颗行星的图象》（1969）、《同伙》（1973）、《期限》（1976）、《滑铁卢》（1983）等首演后均告失败。80年代初迪伦马特宣称他的戏剧创作陷入了死胡同，他必须寻找新的创作形式，这种形式叫"素材"，这是一种回忆录性质的作品，其中有他早年收集的素材，包括神话、传说、现实故事等。

**剧作**　迄至1983年，迪伦马特创作并改编的大型舞台剧共21出。此外还有50年代写的8出广播剧，有《维加的业绩》、《围绕驴子影子的审判》、《双影人》等。迪伦马特在理论上写有《戏剧问题》、《论席勒》、《喜剧解》、《与比奈特的谈话》等阐述他独到见解的多种评论著作。1980年瑞士出版了他的作品集29卷，已被译成40余种语言。

40年代后期至60年代前期，迪伦马特在戏剧方面的独特建树是悲喜剧。《罗

慕洛大帝》是作者的成名作。剧中西罗马帝国末代皇帝罗慕洛·奥古斯都不理朝政，面临日耳曼人大军压境，他却从容地吃着鸡蛋。廷臣和他的妻女心急如焚，要求他立即组织抵抗，以捍卫祖国的领土与尊严。但他无动于衷，却宣称：西罗马帝国几百年来侵略成性，罪积如山，我当一个无为的皇帝，促进它的灭亡，正是为了充当世界正义的法官，来宣判这个罪恶帝国的死刑，廷臣们忍无可忍，拔刀相逼，这时日耳曼军首领鄂多亚克突然出现，他没有杀死或囚禁罗慕洛，而是让他光荣退位。该剧的历史背景是真实的，但情节是虚构的。所以作者加了个副标题：“非历史的4幕历史喜剧”。

1952年首演的《密西西比先生的婚



《物理学家》剧照

姻》先后经过3次修改，1969年才定稿。这出由两部分构成的喜剧被认为是迪伦马特的第三部名剧，并被搬上了银幕。剧中女主人公安娜塔茜娅是个“既美丽又有罪”的女人。3个不同信仰的男人都想得到她，挽救她，但都一一宣告失败，不是逃往南美洲就是与女主角同归于尽。无论是西方的基督教精神、东方的共产主义抑或人道主义的博爱精神，都挽救不了她。

3幕喜剧《天使来到巴比伦》，描写上帝派天使把美丽少女库尔比赐给人间的最卑贱者，却错给了巴比伦国王。少女要求国王弃冠行乞，国王却一心想统治世界，人们涌进王宫，要求立这位“天仙”为王后，却被当作叛乱镇压。国王借机宣判这位拒绝服从的美女以死刑。这时，一位名叫阿基的真正卑贱者因行乞被判绞刑，他巧妙地换取了刽子手的职位，混进王宫，救出库尔比，双双逃进沙漠。这出戏现实图景与童话的想象交织，是一出浪漫主义佳作。

1955年，作者写出了他的主要代表作之一《老妇还乡》。剧中女主角老妇是美国一个女亿万富翁。45年前她曾与小城商人伊尔相好而怀了孕，但伊尔否认自己的责任，使她沦为妓女后嫁给一个石油大王。如今她家财万贯，带着扈从回乡复仇。她悬赏10亿美元，要小城居民为她“主持正义”，害死伊尔。结果人们终于经不起金钱的诱惑，让这位复仇狂如愿以偿。这是一出杰出的悲喜剧。其中的悲、喜成分熔于一炉。女主人公克莱尔的不可一世和男主人公伊尔的想入非非形成悲喜的场景。伊尔终于认识到“这一切都是我自己惹出来的”，并决心以性命来赎罪，于是从一个令人鄙视的形象变成了令人同情的对象；居伦居民们屈服于金钱势力，在主持正义的幌子下牺牲伊尔，渐渐失去了令人同情的因素。

《物理学家》（1962）表现了科学与人类命运的关系问题。一个名叫莫比乌斯的物理学家发明了一种万能体系。他唯恐被军事大国利用，便装疯躲进了疯人院。但东、西方科学情报机构获悉这项发明，各自派了一名科学家装疯进了这家疯人院，以图争取莫比乌斯。疯人院的女院长得到了万能体系的资料，为防止泄露机密，把他们终身监禁在疯人院里，理由是他们杀死了被派去监视他们的三名护士。最后，

这位疯人院长自己却真的疯了。《物理学家》是一部哲理剧，作者采用了古典主义“三一律”的形式。它的构思十分巧妙：疯人院由科学家的避风港变成终身监狱，突出悲的思想主题，又有喜的戏剧效果。主要人物的设计也别具匠心，他们疯言疯语既有滑稽的笑料，又有严肃的哲理。

《流星》（1966）一剧的主人公是诺贝尔文学奖金获得者，他死去两次，又两次复生。他要以贫穷告终，将一生中积蓄的150万巨款付之一炬。这出戏引起人们注意的是主人公死而复生问题，有人认为，既然陨石穿过空气可以发光，那么一颗熄灭了的大脑也可以通过与别的物质的磨擦而重新灼热起来；有人则认为，既然作者认为今天已经不存在悲剧赖以存在的社会条件，那么悲剧中的死亡就成为不朽的了；也有人说，这是作者要描写奇迹进人了人的日常世界。

**艺术观点与特色**　不可知论和历史循环论构成迪伦马特艺术观的哲学基础。他认为艺术包括戏剧是不能反映世界的，只能“表演世界”或“呈示一个世界的图象”。他否认戏剧的教育作用。但他是一个具有艺术抱负和革新精神的作家。他认为：“不是先有亚里士多德定律，而后才有古希腊悲剧，而是先有古希腊悲剧，而后才有亚里士多德定律。”他强调实践是理论的前提。但这并不意味着前人的理论就一点不起作用了，“那一度成为规律的东西，现在变成一种例外，或一个事件，它能一再发生。”例如古典主义“三一律”原则已过时了，但作为个别现象，它仍然可以存在。在迪伦马特的剧作中，至少有3出名剧（《罗慕洛大帝》、《物理学家》、《流星》）是用“三一律”写出来的。

迪伦马特反对创作必须遵循某种统一的风格或模式，认为从文艺复兴时期的维加（1562～1635）起，统一的风格就不存在了，今天“只能有多种风格，而且都是从实验中产生的。”这一观点是他“弃旧图新”，探索独特艺术道路的出发点。

迪伦马特追求的是“多彩的戏剧”。他反对把任何古代和同时代的名家当作无条件效法的对象，主张把他们作为“激发者”和“对话者”。他倾向于那些具有喜剧色彩和社会讽刺色彩的作家。迪伦马特认为今天那种“悲剧所赖以存在的肢体健全的社会共同体作为整体已不复存在了”，因此“只有喜剧才适合于我们”。这种“喜剧”情节是滑稽的，人物则是悲剧性的，是一种类似“黑色幽默”的悲喜剧。它在迪伦马特笔下是通过“距离”来表现的，而造成“距离”的主要手段是“怪诞”。迪伦马特认为：“怪诞乃是一种极致的风格，一种突然出现的形象化的东西”，“是诙谐和思想敏锐的表现”，“它能抓住时代的尤其是当前的问题。”因此怪诞构成迪伦马特艺术表现的重要特征。“怪诞”在迪伦马特那里是通过“即兴奇想”取得的。他说：“悲剧克服距离”，“喜剧创造距离”，而“即兴奇想则是喜剧创造距离的手段”。“佯谬”是迪伦马特艺术表现的一种诀窍。它是两种逻辑的不断消长与互相抵消，造成一种似真似假、若隐若现的艺术情趣。他的怪诞的故事不是荒诞，而是“佯谬”。这是迪伦马特艺术上的一个重要特征。

迪伦马特的主要作品都有比较明确的主题、完整的故事情节、紧张的戏剧冲突、严谨的戏剧结构和生动而幽默的语言。迪伦马特善于运用丰富奇妙的想象、尖刻俏皮的讥讽和富有智慧的哲理，善于造成一种气氛和情势，使一些显然不合理的事情完全在情理之中。迪伦马特的主要戏剧作品虽然常常采用时代的或世界性的

题材和主题，但艺术上却有民间性和通俗性。

## 【伐佐夫，И. М.】

（ИВан МиНчов ВазоВ　1850～1921）保加利亚戏剧家、诗人和小说家。生于索



伐佐夫像

波特城（现名伐佐夫格勒）一个商人家庭，中学毕业后到罗马尼亚经商。1878 年保加利亚独立，他回国后组织进步文学团体，创办杂志和报纸，积极参加创建保加利业剧院的工作，写了许多有关发展现实主义戏剧的论文，并编写剧本。1887 年，由于国内政局的变动，伐佐夫被迫流亡敖德萨。1889 年回国，任过教育部长。1921 年 9 月 22 日，在写作剧本时，因心脏病突发逝世。

伐佐夫早期创作的剧本有《米哈拉基老爷》、《莫尔塔贡先生》和根据他自己作品改写成的英雄历史剧《流亡者》、《轭下》等。《流亡者》描写保加利亚爱国流亡者的生活，一直为保留剧目。《轭下》以 1876 年 4 月起义为题材，塑造了革命者群像，表现了人民的爱国主义精神。伐佐夫还写了许多取材于现实生活的讽刺喜剧，如《如此记者》、《荣誉候选人》、《升官图》等。这些作品从不同角度揭露了社会政治生活中的种种弊端，抨击了官僚政府的贪污腐败和营私舞弊。《升官图》是其中有代表性的讽刺喜剧，描写一群求官的人错把大臣办公室里一位等待接见的外省人当成大臣。在众人的要求下，他将错就错便以大臣身份签署了各种委任状。这时突然传来内阁改组和大臣辞职的消息，一场闹剧便在混乱中收场。这部作品以其尖锐的揭露倾向和强烈的喜剧效果引起广泛共鸣。后期伐佐夫处于思想矛盾之中，现存的资本主义制度使他感到失望，可是又看不到变革现实的社会力量。因此，他转向历史题材，写了许多反映保加利亚中世纪历史的剧本，如《鲍里斯拉夫》、《走向深渊》、《伊瓦伊洛》等。这些作品具有爱国主义内容，但由于受到官方蛊惑宣传的影响，有的作品宣扬了大保加利亚沙文主义。

伐佐夫是保加利业现实主义文学的优秀代表。高尔基称他是“为多灾多难的保加利亚的自由和复兴而斗争的诗人和战士”。

20 世纪 30 年代，中国开始出版伐佐夫的作品。鲁迅曾称赞他“不但是革命的文人，也是旧文学轨道的破坏者，也是体裁家。”

## 【法夸尔，G.】

（George Farquhar 1678～1707）英国喜剧作家。1678 年生于爱尔兰伦敦德里一穷苦牧师家庭。曾就读于都柏林三一学院，辍学当演员失败后改学戏剧创作。1707 年 4 月 29 日死于伦敦。较为成功的作品有《爱情和酒瓶》（1699）、《忠实情侣》（1699）、《驿站马车》（1704）、《募兵官》（1706）和《纨袴子弟们的诡计》（1707）等。后两剧在英国戏剧史上有一定地位。他属于复辟时期风俗喜剧的晚期

作家，但作品的情节更趋复杂，背景也不局限于伦敦而出现了乡村生活场面，并且开始出现18世纪资产阶级感伤喜剧的某些特点。其他喜剧作品有《哈利·威尔代尔爵士》（1701）、《喜新厌旧》（1702）和《孪生敌手》（1702）等。1702年其诗歌杂文集《爱情和事业》出版。

## 【范聚普，G.】

（Gustave Vanzype 1869～1955）比利时剧作家、文艺评论家、记者、小说家。用法语写作。早期剧作揭露资本主义社会中金钱的腐蚀作用和家庭的崩溃堕落，如《孩子》（1894）、《你的父母》（1897）等。

后期创作偏重于正面宣扬友谊、责任、勇气、无私、乐观等美德。代表作《阶段》（1907）写一个医生的家庭，父亲与女婿由于医学理论的分歧而关系破裂，女儿追随父亲，牺牲爱情，尽管她已怀孕仍将丈夫赶走。8年过去，老医生终于承认女婿有理，使一家人重归于好。又15年过去，老人的孙子也成为医生，提出新的理论反对他祖父和父亲的理论。老人垂死时得出结论：斗争是必要的，就像痛苦一样，能开阔人们的心胸，帮助人们获得真理。剧本《关系》（1911）写遗传规律对婚姻的影响。其他剧作如《播种》（1919）、《面孔》（1922）、《力量》（1930）、《孤独》（1936）等也大都宣传一种主张，具有"观念剧"的特点。

## 【菲尔丁，H.】

（Henry Fielding 1707～1754）英国小说家、剧作家。1707年4月22日出生于萨默塞特郡格拉斯顿伯里的一破落贵族家庭。1728年去荷兰莱顿大学攻读文学，一年后辍学回到伦敦，以戏剧创作为生。1736年，买下了草市小剧院。菲尔丁写过20多部剧作，其中主要有喜剧《咖啡店政客》（1730）、模仿嘲讽剧《悲剧的悲剧》（1731）、笑剧《堂吉诃德在英格兰》（1734）、讽刺剧《巴斯昆》（1736）和《1736年历史日历》（1737）。

《悲剧的悲剧或大伟人大拇指托姆的生平与死亡》被认为是菲尔丁的最佳剧作。这出戏中，大拇指托姆的故事情节复杂，语言夸张，作者借此以戏谑、讽刺复辟时期盛行的"英雄悲剧"。《堂吉诃德在英格兰》一剧进一步把矛头指向议会选举中的行贿风气。剧中人物堂吉诃德被邀来充当竞争对手，因为大家唯恐候选人缺了对手无需行贿。《1736年历史日历》借用当时记述国内外大事的年鉴名称，写1736年英国社会、政治、戏剧方面发生的一系列事件。作者以剧中剧的形式，表现排戏的场面。戏中演5个政府官员商议征税一事，最后一致赞成对无知征税，因为大多数有钱人是无知的，然而征税所得却被首相瓦尔浦用来贿赂反对派。

该剧锋芒毕露，触怒了当局。当年在国会通过了关于戏剧检查的法令，菲尔丁被迫停止戏剧创作，转学法律，同时继续从事文学写作，终于在小说领域开辟了新的天地。代表作有《弃儿托姆·琼斯的故事》（1749）等。

## 【菲奇，C.】

（Clyde Fitch 1865～1909）美国剧作家。1865年5月2日生于纽约州埃尔迈拉，受过良好教育。1898年起专事戏剧写作，并兼做导演。1909年9月4日病逝于加伦－苏－马尼。

菲奇被认为是第一个有国际声誉的美国剧作家。他的社会喜剧多描写有社会意义的冲突和斗争。他的名剧《钻营者》(一译《向上爬的人》，1901) 辛辣地嘲讽了纽约上层社会的伪善和功利主义行为，揶揄了那些拚命向上爬的人，使纽约上层社会人士观后瞠目结舌。《摩登婚姻》(1892) 写一个自私的女人拒绝承担结婚后的义务，结果害了自己。《绿眼睛女郎》(1902) 是美国最著名的几部世态喜剧之一，写一个处于病态中的撒谎者的故事，在欧洲演出很成功，为菲奇赢得了国际声誉。《真话》(1906) 写一个爱撒谎的女人企图调解一对夫妻的纠纷，但结果适得其反，她几乎失去自己的丈夫，最终说明了真相，始得重圆。《都市》(1909) 一剧写社会罪恶，标志着作者的创作视野更为广阔。

菲奇主张戏剧创作要力求真实，做到生活细节真实，环境真实，感情真实，动机真实，真实地反映各行各业和各个阶级的状况。他为美国社会喜剧的崛起做出了卓越的贡献。

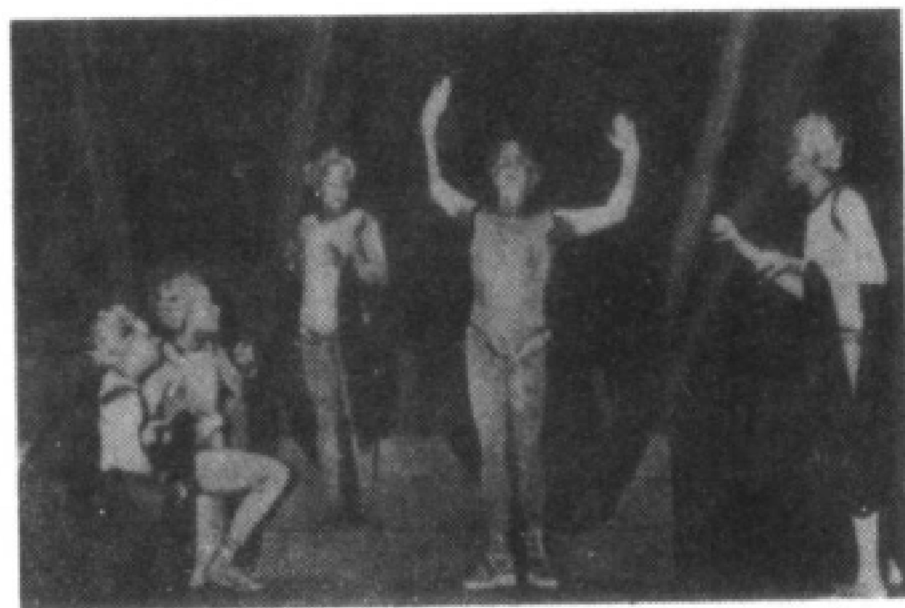
## 【费尔南德斯·德·莫拉廷父子】

(Fernández de Moratín，family of) 西班牙戏剧新古典主义流派的两位代表人物。父尼古拉斯 (1737～1780)，生于马德里侍奉宫廷的小贵族家庭，在戏剧创作方面主张遵循古典主义的规范，严格区分喜剧和悲剧，在《西班牙戏剧的经验教训》一文以及喜剧《时髦女人》(1762) 中详加阐明。其他作品有《卢克雷西亚》(1763)、《奥尔梅辛达》(1770) 和《好人古斯曼》(1777) 等。均为诗体悲剧。卒于马德里。

子莱昂德罗 (1760～1828) 1760 年 3 月 10 日生于马德里，曾任某贵族秘书，得以游历欧洲各国。到巴黎时，适值法国爆发资产阶级革命，深受其影响；后任马德里王家图书馆馆长。1828 年 6 月 21 日死于巴黎。著有剧本 5 种：《老人和女孩》(1790)、《新喜剧，或名咖啡馆》(1792)、《伪善的女人》(1804)、《女孩子们的允诺》(1806) 等。作品结构严谨，语言朴素，讽刺深刻，然而缺乏想象。他主张遵守古典规律，崇尚理性，把民族因素与外来因素互相结合，依靠灵感进行创作。他的剧本大都申述一种道德主张，然而多半出自情感，在新古典主义的严格规则下，透露出浪漫主义的色彩。

## 【冯德尔，J.】

(Joost Van den Vondel 1587～1679) 荷兰剧作家、诗人。生于科降一小商人家庭。1610 年开始文学创作，1612 年发表第一部剧作《逾越节》。他善于把抒情诗和悲剧结合起来创作诗剧，题材多取自圣经故事或民族史。他一生共创作 24 部剧本，其中最优秀的是两部诗体悲剧，即描写天使们反对上帝的《琉西发》(1654) 和《亚当在流放中》(1664)。还翻译了 8 部希腊悲剧。冯德尔还创作了大量诗歌以及散文。有"荷兰黄金世纪最伟大的诗人"和"写悲剧的诗人"之称。



《琉西发》剧照

## 【冯维辛，Д. И.】

（Денис ИвановичФонвиз Ин 1745～1792）俄国剧作家。生于莫斯科一个贵族



冯维辛像

家庭。1755 年进莫斯科大学附中，后转入大学本科学哲学。从 1762 年起在外交部任职。曾写过寓言诗《狡猾的狐狸》和《给仆人的信》，讽刺了宫廷贵族的虚伪，提出了一些社会问题。

冯维辛创作了两部喜剧。《旅长》（1769 完成，1770 上演）讽刺当时俄国贵族盲目崇拜法国文化、模仿法国的生活习惯和时尚的“崇法思想”。《纨袴少年》（1782）暴露封建农奴制贵族地主的专横暴虐和愚昧无知，剧中女地主普罗斯塔科娃残酷地对待自己的农奴，溺爱、纵容自己的儿子，结果使他成了一个既无知又懒惰的纨袴子弟。冯维辛的喜剧虽然是按照古典主义戏剧的规则写成的，但是他笔下的人物向现实主义的性格描写迈进了一步，对俄国喜剧的发展有较大影响。

## 【弗雷，Ch.】

（Christopher Fry 1907～　）英国翻译家、戏剧家。原名克利斯托夫·哈蒙德，1907 年 12 月 28 日生于布里斯托尔港市。幼年丧父，18 岁时改用母姓弗雷。此后从事过多种职业，包括当教师、演员和导演。1937 年写出第一部剧本《推车少年》。1946 年诗体喜剧《凤凰常来》在伦敦的艺术剧社首演，使他成为引人注目的剧作家。1948 年推出的《这位少妇烧不得》获当年萧伯纳最佳戏剧奖。1950 年该剧在纽约上演又获成功，弗雷声誉鹊起。

20 世纪 40～50 年代，弗雷在英国戏剧界占有特殊地位。30 年代，T. S. 艾略特等人已造成诗剧复兴的局面。第二次世界大战后，戏剧舞台渐渐被现实主义的散文剧占据。而弗雷则潜心于诗体剧的实验与探索，他认为戏剧不应局限于一种表达形式，散文剧和诗剧可以并行；戏剧中的诗可以叙述故事，还具有深层含义，可引起观众的深思和联想；诗的优美的韵律可以唤醒人们自身的和谐和节奏感，排除精神的紊乱。论者指出了他创作上的某些缺憾，比如词藻的修饰有时过分等等。

《凤凰常来》（1946）写一个新寡的罗马女子声称要殉情而死，却在墓地与守尸的漂亮军官一见倾心。缠绵中一具尸体被盗。军官玩忽职守，理应自杀，但女子情急生智，拖出丈夫的尸体充数，于是化险为夷。

《这位少妇烧不得》（1948）是弗雷最流行的剧本，写中世纪生活，但与现实有密切联系。少妇珍妮被诬告以施行巫术使



弗雷像

人失踪，避难中与自称凶手、想代人受死的托马斯邂逅，彼此相爱。珍妮被判火

刑，失踪人却自行出现，珍妮获释，爱情使一度沉沦的托马斯重新振作起来，和珍妮一起走向新生活。

## 【弗雷德罗，A.】

（Aleksander Fredro 1793～1876）波兰剧作家。出生于大贵族家庭。1809～1815



弗雷德罗像

年曾参加波兰军队，在巴黎驻留期间接触到法国喜剧。1815年回国后一直住在利沃夫。弗雷德罗早年以写作诗歌为主，后转向喜剧创作。1818～1835年是他剧作的高峰时期。以后因受到民主派的尖锐批评而长期搁笔。50年代又写了多部喜剧，但生前均未能发表，它们无论在内容还是形式上均较前期作品逊色。1876年逝世于利沃夫。

弗雷德罗继承了波兰启蒙运动的传统，把现实主义的喜剧推向高峰。他在1818～1835年期间出版《喜剧集》5卷，共计12部多幕剧和8部独幕剧。其中以《哥德哈布先生》（1818）、《夫妻》（1822）、《外国化》（1824）、《少女的誓言》（1832）、《报复》（1834）、《终身使用权》（1835）最为著名。

《哥德哈布先生》嘲笑了地主、资产阶级的自私和势利眼。《夫妻》揭露了贵族阶级道德的堕落和虚伪。《外国化》则刻画了一个迷信外国、一切按外国方式行动的贵族，结果闹出许多笑话。《终身使用权》塑造了一个贪婪的高利贷者的形象。

《少女的誓言》和《报复》是弗雷德罗最优秀的两部喜剧。前者描写一对表姐妹对男人萌生厌恶之感，发誓决不嫁人，后来爱上她们的青年巧施计谋，使她们放弃了誓言，最终缔结了婚约。后者描写御膳官和书记官为争夺庄院而结仇，最后捐弃前嫌、结成儿女亲家的故事。作者善于把人物性格的刻画和矛盾冲突的展开结合起来，从而产生强烈的戏剧效果。这两部喜剧问世以来，一直是波兰各地剧院经常上演的剧目，并被译成10多种文字。

## 【弗里施，M.】

（Max Frisch 1911～　）瑞士德语戏剧家、小说家。1911年5月15日出生于苏黎世一个建筑师家庭。1931～1933年在苏黎世大学攻读德国语言文学，后为经济所迫而辍学，以记者为职业，并创作了第一部小说《于尔格·莱因哈特》（1934）。1936年改学建筑。第二次世界大战中应征入伍。1941年工学院毕业，从事建筑业务，同时进行文学创作。1955年在苏黎世



弗里施像

专事写作。1960～1965年侨居意大利罗马，后回瑞士定居。

弗里施是第二次世界大战后与迪伦马特齐名的瑞士剧作家之一，他以小说和戏剧创作赢得了国际声誉。弗里施和迪伦马特一样，认为舞台不是“再现现实”，而是“表演”现实的场所。他的戏剧创作受到德国布莱希特和美国魏尔德的影响。从前者接受了主题的譬喻性和“陌生化”技巧，即他所说的“阻止移情，摧毁幻觉”；从后者接受了对主观因素的强调。其作品的哲学意味较浓、较抽象。

弗里施第一部剧作是《圣·克鲁兹》（1944），写一位生命垂危的行吟歌手与昔日的恋人重逢的故事。这是一部倾向于象征主义的作品，作者打破传统方法努力拆散情节，按现代方式加以重新结构。

《他们又在唱了》（1945）写一群死在法西斯屠刀下的无辜者和刽子手在阴间寻找共同生活的故事。作者认为人们在活着的时候都失去了“自我”，只有在冥界才得以恢复人的正常生活，作品反映了作者对现实的一种悲观看法。

1946年写成、1947年上演的《中国长城》是一出闹剧。长城是时间老人的象征、历史的见证，借以表现技术进步与人类境况的不一致。这出剧抛弃“场”和“幕”的模式，由24个“景”组成，古今人物同台，贯穿着历史悲观主义基调，形式上有明显的布莱希特痕迹。

《唐璜，或对几何学的爱好》（1953）使弗里施的声誉越出德语国家。这是一出喜剧，描写唐璜爱好几何学，因被许多女人纠缠，无法潜心钻研，他为了摆脱她们，故意安排被人掳走，但即使进了地狱，也不能如愿。此剧比弗里施其他剧作具有更多娱乐性。

弗里施的戏剧代表作《比得曼和纵火犯》（1958）与《安多拉》（1961）是两出最纯正的布莱希特式譬喻剧。《比得曼和纵火犯》写客店老板比得曼胆小怕事又唯利是图，眼看两个形迹可疑的人不断把汽油筒往他的阁楼上搬运，却明哲保身，不敢制止而且一味迁就，直至把火柴交给罪犯，终于酿成了全城大火。剧中采用了古希腊悲剧常用的合唱队形式，随着剧情的进展进行说明、评论。《安多拉》写安多拉小城镇受到“黑色”势力的威胁，村中的小孩安德里被人们误认为犹太人，被“黑色”势力的人抓住后一位教师解救了他，并把他抚养成人。由于“犹太”血统，他处处受到歧视，向“养父”女儿巴尔卜琳求爱，也遭到拒绝。后来“黑色”势力屠杀大批犹太人，父亲上吊身亡，巴尔卜琳疯狂地乱跑，她呆呆地凝视着安德里的鞋，徒然地盼望着他能回来……。《安多拉》问世以后，欧洲的“文献戏剧”和“残酷戏剧”相继兴起。弗里施又折回到他的戏剧事业的初创阶段，重新拾起与《圣·克鲁兹》相近的题材，写出《传记，一出戏》（1967）。作者用一系列倒叙场面，把主人公过去的经历一一加以演绎。主人公最后失败了，说明个人的生存境况是由社会关系铸定的，个人的改变必须以社会的改变为前提。

1978年弗里施又出版了一部剧本《三联画》。此后他的创作产量不多。其他作品还有《忆布莱希特》（1968）、《戏剧散论》（1969）等。

## 【伏尔泰】

（Voltaire 1694～1778）法国哲学家、史学家、文学家、戏剧家。

1694年11月21日生于巴黎一公证人家庭，原名弗朗索瓦－玛丽·阿鲁埃。青年时期写诗挖苦权贵，因而两次入狱。1726～1729年避居英国，回国后于1734



伏尔泰像

年发表《哲学书简》，猛烈抨击专制政体，法院下逮捕令，从此他被迫在西雷村莎特莱夫人的庄园隐居避难15年。1746年当选为法兰西学院院士，1750～1753年应普鲁士国王腓特烈二世邀请前往德国。1758年以后定居于法国与瑞士边境他的庄园费尔奈村。1778年5月30日卒于巴黎。

伏尔泰著作涉猎方面广博，有诗歌、哲理小说、历史著作等。他中年时期与启蒙思想家接近并为《百科全书》派撰稿。1760年以后曾卷入哲学论战。

伏尔泰毕生从事戏剧创作。他自23岁在狱中写悲剧《俄狄浦斯王》到1778年最后一部悲剧《伊雷娜》在巴黎首演，共写下50余部剧作，其中27部悲剧是他剧作的主要部分。

伏尔泰的悲剧师承高乃依和拉辛，又受莎士比亚的影响。

他的悲剧均为5幕诗体剧。其中有出自古希腊神话传说的《俄狄浦斯王》(1718)、古罗马历史题材的《布鲁图斯》(1730)和《凯撒之死》(1735)；有借鉴莎士比亚《奥赛罗》据基督教历史故事写出的《扎伊尔》(1732)以及使《哈姆雷特》的鬼魂适合法国观众趣味的《艾里菲勒》(1732)；《中国孤儿》(1755)则取材于法国耶稣会传教士翻译的中国元杂剧《赵氏孤儿大报仇》；《堂·克雷德》(1760)描绘了中世纪初期的骑士风尚习俗。

伏尔泰致力于把悲剧作为传播自己哲学思想的讲坛。他在《布鲁图斯》这部描写古罗马共和派与贵族派之争的悲剧里，宣扬反对专制政体、牺牲个人利益的崇高理想；在《扎伊尔》中，反对宗教狂热，主张不同信仰彼此共存。他还成功地塑造出一些古代英雄人物。在18世纪中叶的几十年里，伏尔泰的悲剧使日趋衰微的古典主义得以赓续时日，直至资产阶级戏剧的英雄人物和戏剧形式取而代之。虽然他在世时一些名作的演出使他享有盛名，但是现在除《穆罕默德》(1741)和《扎伊尔》这两部外，几乎都不上演了。《穆罕默德》亦以宗教问题为题材，伏尔泰在世时遭禁演，然而当时即为歌德译为德语，两个世纪以来在德国连演不衰。《扎伊尔》至今仍在法国上演。

伏尔泰不仅写戏，还爱演戏，晚年居住在费尔奈庄园里时曾在自己的悲剧中饰演角色。他和当时名演员勒坎等过从甚密，相互切磋演技。伏尔泰还呼吁禁止权贵坐在台上看戏，这一陋习终于在1759年被废止。

## 【福，D.】

(Dario Fo 1926～ )意大利剧作家、导演、演员。对编剧、导演、表演、歌舞、舞台美术、服装设计都很精通。他视戏剧为反映和参加现实斗争的手段。主要创作政治讽刺剧，无论取材于现实生活，还是以真实事件为依据，或者借用外国或中世纪的题材，都立足于对资本主义社会进行猛烈的抨击，如《总是魔鬼的不是》(1965)、《工人识字三百个，老板识字一千个，所以他是老板》(1969)。他摒弃正

统戏剧的规范，从民间戏剧摄取营养，发挥即兴表演的特长，又借鉴欧洲现代派戏剧，常常不用布景、道具，而广泛采取滑稽和幽默、夸张和荒诞的手法。他认为讽刺喜剧是最有力量的戏剧形式，主张通过笑声来针砭丑恶的现象，启迪观众的觉悟。《滑稽可笑的秘密》（1969）和《一个无政府主义者的突然死亡》（1970）是福最出色的两个政治剧。前者是独角戏，借古代的故事来揭露统治者同人民的尖锐对立。后者根据 1969 年的一起真实事件写成，揭露司法和警察当局颠倒是非、诬陷进步人士的丑行。该剧的公演轰动意大利和西方。《拒不付款》（1981）反映无产者被盘剥和他们的抗争。《被绑架的范范尼》（1975）、《喇叭、小号和口哨》（1981）则揶揄了政界和财界的代表人物。

## 【福德，J.】

（John Ford 1586 ~ 1640?）英国剧作家、诗人。生平不详。擅长悲剧创作。主要剧作有：《情人的忧郁》（1628）、《爱情的牺牲》（1632）、《可惜她是一个娼妓》（1633）和《破碎的心》（1627/1631?）。其中以后两出戏最为著名。福德的戏比较侧重对人的忧郁、悲伤、绝望的爱情和反常的情欲作细腻的刻画。比如，《可惜她是一个娼妓》描写了兄妹之间的乱伦关系所酿成的悲剧；《破碎的心》则表现了为爱情绝食和为情人复仇所导致的疯狂和血腥行为。福德的剧作在题材上翻新多于创新，但诗风华美，特别注重对恐怖气氛的渲染，名噪一时。他的作品是英国戏剧黄金时代已近尾声的标志。

## 【福格特，W.】

（Walter Vogt 1927 ~ ）瑞士德语剧作家，小说家。他以医生为职业，60 年代后开始创作活动，成就卓著，首先在小说方面得到成功。1966 年首演的剧作《山区空气》受到一致的批评。广播剧《对话》（1969）生动有趣，受到好评。1970 年的电视剧《权力的游戏》大获成功，从而确立了他在戏剧界的地位。此剧的水平被认为接近于 M. 弗里施和迪伦马特。福格特的作品，多以医院生活为题材，常以死的恐惧为主题。70 年代以来开始转向社会问题，突出的例子是对易卜生《人民公敌》一剧的改编（《斑疹伤寒》，1972）。作者将原作中的施托克曼那种与社会对立的顽固态度，改成了能与现代社会相容的态度。

在风格上，福格特被认为是最接近于迪伦马特的剧作家，主要表现在他对怪诞的兴趣，对犯罪题材的爱好等。但他也有自己的独特风格：偏爱独角戏。《权力的游戏》、《斑疹伤寒》以及 1974 年写的电视剧《站在沉默的基督面前的皮拉图斯》等，都有一个人物的长篇独白，故他的剧本往往在小剧场演出，带有实验的性质。

## 【富加德，A.】

（Athol Fugard 1932 ~ ）南非剧作家。生于南非开普省农村一个开小杂货铺的白人家庭，父亲“可能是爱尔兰血统”的白人，母亲是南非荷兰人后裔。富加德 3 岁时，全家迁居南非的伊丽莎白港，他的许多剧本都以这里的人们和生活为题材。以后进开普敦大学攻读哲学、社会人类学，曾徒步游历其他非洲地区，当过海员、记者、地方法院办事员。这些经历加深了他对南非种族主义政权的认识，和对被侮辱和被压迫的广大南非人民的深厚同情。1957 年和女演员希拉·梅林结婚后，

他组成实验剧团，自编自导。1958 年，他以南非贫民窟黑人的遭遇为题材的第一部剧本《没有益处的星期五》问世，接着写出反映贫民窟生活、写矿区妓女的剧本《依果果》。60 年代，创作了《血缘》、《在那儿生活的人们》、《哈啰和再见!》、《鲍斯曼和列娜》等。1972 年，他和黑人演员约翰·卡尼、温斯顿·恩特肖那合写的即兴性剧作《希兹尉·班西死了》在开普顿演出，备受黑人观众欢迎，但遭到南非当局查禁，以后在伦敦和纽约上演，轰动一时。《希兹尉·班西死了》和他同上述两位黑人演员共同创作的写南非政治犯



《希兹尉·班西死了》剧照

狱中生活的剧本《岛》曾获美国百老汇 1974～1975 年戏剧节最佳剧本、最佳导演、最佳演员奖。剧作《芦荟给人的教训》(1979)和《哈罗德少爷和男仆》(1982)也受到英美观众欢迎，后者曾在百老汇连演 10 个月之久。

富加德的剧本控诉不人道的种族主义，充满对被压迫人民的同情。在《鲍斯曼和列娜》里，无家可归的“霍特诺特”(南非对霍屯督人的蔑称)鲍斯曼和列娜像蜗牛一样辗转在大路上，就是找不到一块能直起身来像人一样自由生活的地方；在《希兹尉·班西死了》里，黑人罗伯特·兹威林西玛为了能找个工作养家糊口，只好接过刚刚从被流氓捅死的黑人弟兄身上掏来的、还带有体温的身份证去冒名顶替；在《血缘》里，同一个黑人母亲生的不同肤色的兄弟俩省吃俭用，被迫摒弃一切生活乐趣；《哈啰和再见!》描写的是伊丽莎白港穷苦人的生活。

富加德剧本的特点是出场人物很少，往往只有两三个人，对人物的思想感情、心理活动剖析得很细致；人物对话用的是非常普通、简单的口语，但是包含了丰富的感情内涵。

## 【盖尔伯，J.】

(Jack Gelber 1932～　) 美国剧作家兼导演。1932 年 4 月 12 日生于芝加哥。在伊利诺斯大学攻读化学，1953 年获理学士学位。1957 年开始戏剧创作。1967～1972 年曾任哥伦比亚大学戏剧系副教授，1972 年又任纽约市立大学布洛克林学院戏剧系教授。

盖尔伯的主要剧作有《接头》(1959)、《苹果》(1961)、《古巴事务》(1968)、《睡眠》(1972)等。盖尔伯除自导《古巴事务》外，还导演过《厨房》、《男孩》等作品。他曾先后获得弗农·赖斯奖、奥比奖、纽约剧评界奖和法国国际剧坛最佳剧作奖等戏剧奖。

《毒品贩》是盖尔伯最有影响的作品，1959 年起在外百老汇连续上演 4 年，1962 年搬上银幕，被称为美国的第一部颓废派剧作。全剧共分两幕，描写一群吸毒者在等待毒品商来送海洛因以及注射了海洛因之后的情形。演出采用即兴表演的形式，先由演员扮演的导演和作者登台自我介绍，并向观众说明舞台上的人们是“真正的”吸毒者，他们应作者之邀在此拍一部纪录片。剧中没有主要人物，整个演出由

吸毒者、摄影师和音乐演奏家们的随意谈话组成。剧中穿插了许多爵士乐，为剧本的一大特色。

## 【盖尔德罗德，M. de】

（Michel de Ghelderode 1898 ~ 1962）比利时剧作家。用法语写作。1898 年 4 月 3 日生于大布鲁塞尔南郊的伊克塞尔。原名阿代马－阿道夫·路易·马唐斯。早年在布鲁塞尔上学，曾因病中断学习。1915 年进音乐戏剧学院，1918 年开始从事戏剧创作，共写过 50 余部剧本，主要有：《死神在窗口窥视》（1918）、《浮士德博士之死》（1925）、《阿勒万老爷》（1934）、《睚鲁小姐》（1934）、《嗨，先生!》（1936）、《小丑学校》（1937）、《埃斯居里亚尔》（1927）、《地狱大事记》（1929）等。1962 年 4 月 1 日于布鲁塞尔去世。



盖尔德罗德像

《阿勒万老爷》是盖尔德罗德的代表剧作之一，取材于中世纪佛兰芒的传说。剧中阿勒万老爷用魔法迷惑少女，把她们带至自己的城堡中杀害。他最后选中的年轻的比尔梅朗德伯爵小姐也几乎遭到同样的命运，但在关键时刻，他喊了她的名字，她突然从蛊惑中醒来，反而杀死阿勒万老爷，把他的头带回奥斯特朗德城堡示众。全剧充满神秘和仿古的气氛。

《睚鲁小姐》职材于圣经中耶稣使一个姓睚鲁的姑娘复活的故事，但盖尔德罗德将情节移至现代佛兰德斯乡村。剧中雅克兰要求一个巫师让自己的未婚妻布朗丁娜复活，但布朗丁娜不接受这种安排，一心向往对亲友们的感情保持无知无觉的境界。狂欢节夜里，她遇见一个身披树皮的陌生人——圣经中另一个复活的人，同他的交谈使布朗丁娜终于割断了与尘世的一切联系，在春天到来时重新死去。

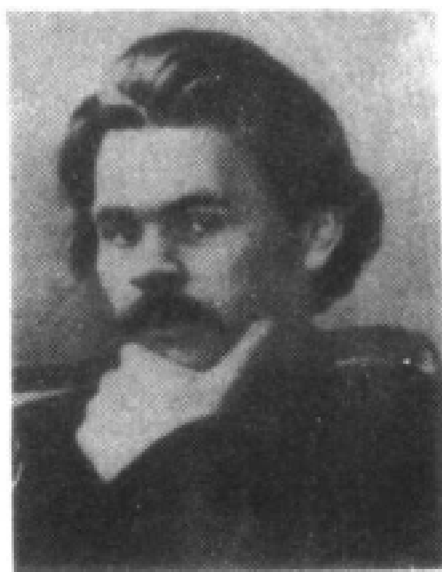


《睚鲁小姐》剧照

盖尔德罗德是现代比利时富有特色的剧作家之一。他偏爱恐怖的题材，经常运用表现主义手法，剧作显得奇特而荒诞，剧中人物犹如木偶，对话则丰富多彩。

## 【高尔基，M.】

（Максим Горький 1868 ~ 1936）苏联作家，社会主义现实主义文学奠基人。原



高尔基像

名为阿列克塞·马克西莫维奇·彼什科夫。1868年3月16日出生于伏尔加河上游城市尼日尼——诺夫哥罗德（今高尔基市）。幼年丧父，生长于外祖父的小市民家庭。少年即开始自力谋生，具有丰富的生活阅历。19世纪90年代末接近马克思主义组织，从此高尔基把自己的命运与俄国工人阶级的解放事业联系在一起。1936年6月18日逝世。

高尔基的第一篇作品《马卡尔·楚德拉》（短篇小说）发表于1892年，在此后40余年中，他不仅著有大量长短篇小说和丰富的文学理论著作，而且著有20多部戏剧作品。

高尔基的剧本创作大体集中于3个时期；①第一次俄国革命时期（1901～1906）。主要作品有《小市民》（1902）、《底层》（1902）、《避暑客》（1904）、《太阳的孩子们》（1905）、《野蛮人》（1905）和《敌人》。《小市民》中的尼尔是高尔基作品中第一个自觉地为争取自身解放而斗争的先进无产者的形象，他的出现标志着高尔基在表现新人的艺术探索中进入了一个新的阶段。②第一次俄国革命失败后的反动年代。主要作品有《最后一代》（1908）、《怪人》（1910）、《瓦萨·日烈兹诺娃》（1910）、《伪金币》（1913）、《崔可夫一家》（1913）和《老头子》（1915）等。在这些剧本中，作家斥责了资产阶级和沙皇政府镇压人民的暴行，暴露了由于他们仇视人民而导致的道德堕落、心灵空虚以及对革命的恐惧心理。③十月革命后，主要是30年代，高尔基的戏剧创作达到第三个旺盛时期。这个时期的优秀剧本有《耶戈尔·布雷乔夫》（1931）、《陀斯契加耶夫》（1932）和《瓦萨·日烈兹诺娃》（新编本，1935）。高尔基在剧中刻画了资产阶级的形形色色代表人物在自己的阶级行将灭亡的关头，在政治上、道德上以及心理上所做出的抉择。



《底层》剧照



《小市民》剧照

高尔基的戏剧创作与现实生活有着极为密切的联系，具有鲜明的政治和思想倾向。在高尔基的戏剧中，活动着俄国社会各阶级的各种各样的人物，他们每个人都面临着一个迫切的课题：探求新的生活信念或者为坚守旧的信仰而辩解。他们彼此之间往往由于对生活意义的理解和态度的不同而最终分化为两个对立的营垒。生活信念的冲突是高尔基戏剧冲突的特点。他的剧作是社会政治戏剧，也是社会心理

戏剧、哲理剧。他笔下的人物生活于爱情、婚姻、家庭、财产等错综复杂的现实关系中，同生活中的各种矛盾交织在一起，从而构成人物复杂的内心生活与性格。高尔基在戏剧艺术方面还进行了革新和探索，拓展了这一艺术形式表现和开掘生活的极大可能性，对苏联戏剧的形成、发展产生了重要影响。

高尔基在1983年发表的论文《论剧本》，对于戏剧美学、创作方法与写作技巧、戏剧语言、戏剧创作同民族传统、民间文学等各方面的问题作了详尽的论述，特别是关于塑造社会主义建设者形象的理论，对当代许多作家都产生过深刻的影响。

自1902年《小市民》在莫斯科艺术剧院上演以来，高尔基的剧作几乎全部都陆续搬上了苏联舞台。高尔基同艺术剧院的合作促进了剧院新面貌的形成。斯坦尼斯拉夫斯基曾说，高尔基剧作的上演，为剧院开辟了一条新的社会政治路线。从1932年起，艺术剧院被命名为高尔基模范剧院。瓦赫坦戈夫剧院、科米萨尔日芙斯卡娅剧院也因上演高尔基的剧作而得到广大观众的好评。高尔基的剧作，特别是《底层》，尖锐地提出了劳动者的出路问题，在世界剧坛上受到特别的重视。早在1903年，《底层》就被德国导演莱因哈特搬上德国舞台。此后在东、西方许多国家上演。

高尔基是中国人民所熟悉、爱戴的外国作家，他的作品早在1907年就有了中译本。从30年代开始，他的戏剧作品陆续译成中文，仅《底层》一剧，就有10余种译本。1946年由柯灵、师陀根据《底层》改编的《夜店》在中国多次上演。此外，《耶戈尔·布雷乔夫》、《小市民》和《敌人》也曾上演。

## 【高尔斯华绥，J.】

（John Galsworthy 1867～1933）英国小说家、剧作家。1867年8月14日出生于



高尔斯华绥像

伦敦一律师家庭，后入牛津大学专修法律，1890年研究海商法而周游世界，结识了小说家J. 康拉德，不久转而从事文学创作。有短篇小说集《天涯海角》出版。他的长篇小说《福赛特家史》三部曲，由《有产业的人》、《骑虎》（1920）和《出



《逃跑》剧照（英国）

租》（1921）组成。1924～1928年间，他的《现代喜剧》三部曲出版。由《白猿》

(1924)、《银匙》(1926) 和《天鹅之歌》(1928) 组成。这两组三部曲描述了19世纪80年代至20世纪20年代英国资产阶级的道德观念，抨击了人与人之间单纯的利害关系。

高尔斯华绥写了约25部剧本，深受易卜生的社会问题剧的影响。剧本结构完整、严谨；人物语言和动作细腻、自然，带有非常浓烈的英国味道。他经常描写的主题是贫与富之间、无产者和资产者之间两种生活方式，两种行为准则的冲突和对抗。在高尔斯华绥笔下，虽然可以看出他的抑富扬贫的同情倾向，但冲突双方均有其存在的合理性及非合理性。冲突的解决往往是以妥协，告终。

《银盒》(1906) 以涉及一个富人和一个工人的两起并行盗窃银盒案件为主要情节，抨击了社会对工人阶层的歧视和司法制度的不公。《斗争》(1909) 写罢工斗争，代表不可抗拒力量的工人领袖罗伯茨和坚决不做任何让步的工厂经理安东尼谁也没有成为胜利者，只是在他们两个都离开斗争之后，罢工才得以通过妥协而告终。这两部剧本都透露了他的改良妥协思想。《正义》(1910) 揭露了英国整个司法制度的残酷无情，然而法官并不是坏蛋，被审判的人也是罪有应得，人们可能对犯人寄予同情而谴责这种制度，不过这只是出于对作者笔下描写的犯人——代表着所有会犯错误的人类——的怜悯而已。

高尔斯华绥在第一次世界大战后的代表剧作有《皮肤游戏》(1920)、《忠诚》(1922) 和《逃跑》(1926)。《皮肤游戏》写衰亡的贵族与新兴的有产者之间的斗争；《忠诚》则涉及种族冲突，结局是谁也不是胜者，所有的人都受到了不同程度的伤害。《逃跑》则是剧作家晚年在风格上的新尝试，他采取了短的场次，手法自由，情节发展快。

由于高尔斯华绥在文学事业上的贡献，他于1929年获得荣誉勋章，并于1932年获诺贝尔文学奖金。

## 【高乃依，P.】

(Pierre Corneille 1606 ~ 1684) 法国古典主义悲剧早期的代表剧作家。1606年6月6日生于鲁昂一个富裕的资产阶级官吏家庭。父亲是该地水泽森林特别管理。高乃依幼年时在鲁昂耶稣会办的中学读书，深受天主教影响。毕业后，学习法律，成绩并不显著。学习期满，他担任鲁昂水泽森林事务所律师和法国海军部驻鲁昂律师。20多年的公职事务使他积累了不少有关司法界的知识，为他准备了从事文艺创作的条件。



高乃依像

1629年他偶然写了一部喜剧《梅丽特》，在巴黎上演获得成功，从此摆脱法律和行政事务，专心创作。他接连写了4部喜剧、3部悲喜剧和1部悲剧《梅黛》(1635)。《梅黛》上演后，布瓦洛称他为法兰西第一个戏剧诗人，从而引起红衣主教黎塞留的注意。主教把他吸收进“5人写作班子”，替自己修改和润色作品。但高乃依生性耿介，不喜逢迎，对主教的剧作大加修改，激怒了主教，被解职离去。

1636年他的《熙德》上演，轰动一时，为法国古典主义戏剧奠定了基础。但是《熙德》的空前成功却引起了以黎塞留为首的剧作家的抨击，说他剽窃西班牙剧作，违反“三一律”。高乃依气愤之余，退居故乡赋闲数年。

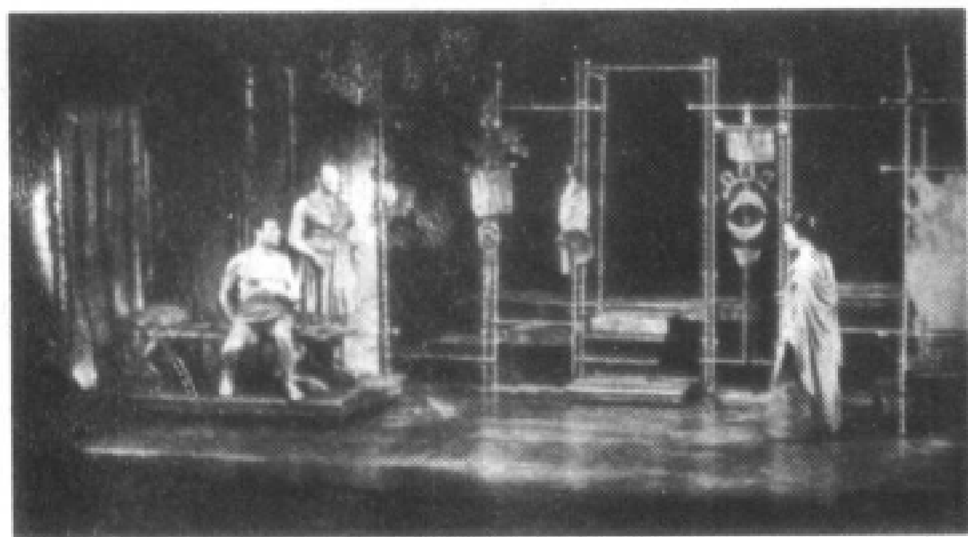
1640年高乃依名剧《贺拉斯》上演，接着他又写出《西拿》（1640）、《波利耶克特》（1643），均获得成功。这些剧本都写于法国王权上升时期，作家在剧中着力塑造为义务和荣誉而牺牲情欲的悲剧英雄。不久，高乃依又写出《庞贝之死》（1643），这是表现他前期创作风格的最后一部剧本。

1644年以后，高乃依开始追求情节上的复杂离奇、布景上的光怪陆离，越来越忽视人物性格的塑造。《罗多古娜》（1644）、《妮科梅德》（1651）等是他每况愈下的剧作。

1647年，高乃依被选入法兰西学院。

高乃依一生写了30多部剧本，声名煊赫。但晚境凄凉，1684年10月1日去世。

《熙德》是五幕诗剧，取材于西班牙剧作家卡斯特罗的剧本《熙德的青年时代》，描写11世纪西班牙贵族青年罗德里克和施曼娜相爱的故事。双方的父亲



1969年斯特拉斯堡国家剧院演出的《贺拉斯》剧照（法国，P. 高乃依著）

因争夺太子太傅荣誉发生争执，罗德里克在其父严命下杀死施曼娜的父亲，后在抵御外族入侵时成为民族英雄。施曼娜也怀着相爱与复仇的矛盾心情在国王



《熙德》剧照

说合下，待罗德里克再立新功时成婚。剧情发展扣人心弦，突出了责任与爱情的冲突。剧中人都表现出刚毅的美德和百折不挠的精神，为了完成自己的义务，不惜任何牺牲。

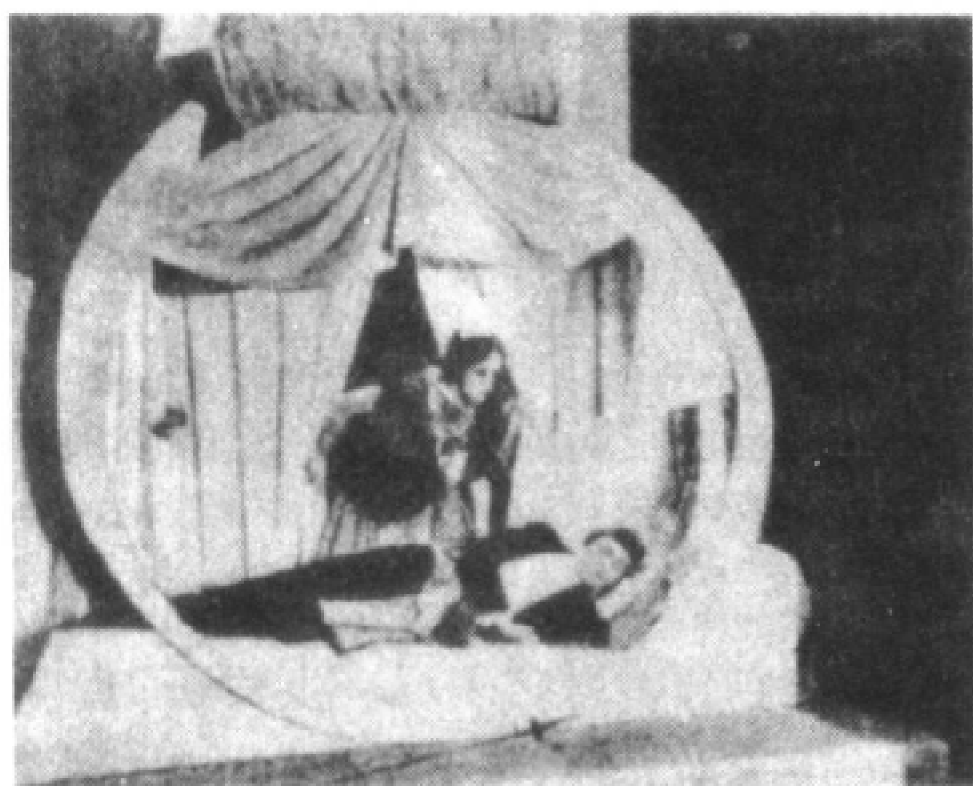
《贺拉斯》仍以忠君爱国的天职与儿女私情的矛盾为主题。罗马与阿尔巴两国交战，相持不下，最后双方决定，每方各出3人交锋，以决胜负。罗马送出贺拉斯家三兄弟，阿尔巴送出库里阿斯家三兄弟。交战结果，贺拉斯兄弟两人牺牲，但小贺拉斯用计把库里阿斯三兄弟杀死，取得最后胜利。凯旋归来的贺拉斯，受到已与库里阿斯三兄弟之一订婚的姐姐卡米的斥责。贺拉斯听到她咒骂祖国罗马，激于义愤，杀死了她。审判贺拉斯时，他的父亲出庭辩护，贺拉斯终于因其爱国热情获释。

高乃依的作品生动地体现了古典主义文学的特征，表现出忠君爱国的政治倾向性。他的悲剧作品以形式完善，诗句音韵铿锵，内容深刻，人物内心刻画细腻著称。

## 【戈齐，C.】

（Carlo Gozzi 1720～1805）意大利剧作家。出身于威尼斯一贵族家庭。哥哥卡斯帕雷·戈齐（1713～1786）是文艺批评家。1749年，他们一起创办格莱涅莱斯基学院，鼓吹维护意大利语言的纯洁性，继承美的诗歌传统，反对启蒙主义。戈齐站在贵族立场上，不断撰文写诗，攻击哥尔多尼进行的喜剧改革，谴责他让下层人民成为舞台主人的作法。

1756年起，他同A. 萨基合作，为他领导的萨基剧院撰写剧本，改编各种富于浪漫色彩的悲喜剧和喜剧。他反对戏剧反映任何严肃的或现实的问题，为此，于1761～1765年间写了10部童话剧，如《三个橙子的爱情》、《鹿王》、《乌鸦》、《杜朗多》等，同哥尔多尼的喜剧对抗。这些童话剧从《一千零一夜》、意大利作家巴西内的《五日谈》、西班牙戏剧、东方传说和其他传奇故事中汲取素材，以帝王、公主、巫师等为主人公，仿效假面喜剧的手法，表现离奇的故事。《三个橙子的爱情》（1761）以围绕金杯国王位的斗争为背景，描写王子历尽种种磨难，终于和关闭在橙子里的对跖国公主缔结良缘。



《杜朗多》剧照

《杜朗多》（1762）取材于波斯传说，作者称之为“中国悲喜剧童话”。杜朗多是中国皇帝的唯一爱女，既美丽又冷酷，既聪明又高傲，她作为出嫁条件提出的3个迷语，使许多慕名而来求婚的王公贵族丧命，但她终于被阿斯特拉罕王子卡拉夫的聪颖才智和对爱情的忠贞不渝所感动，嫁给他为妻。戈齐的童话剧构思新颖，富于情趣，又采用大众喜闻乐见的形式，因此吸引了许多市民观众，并对法国、德国浪漫派作家产生了影响。

## 【哥尔德斯密斯，O.】

（Oliver Goldsmith 1730～1774）英国剧作家、诗人、小说家和散文作家。1730年11月10日出生在爱尔兰中部的帕拉斯。曾先后在三所大学学习，毕业后游历欧洲大陆，1756年回到伦敦。1774年4月4日卒于伦敦。

哥尔德斯密斯是个多才多艺的作家，在戏剧方面是英国18世纪后期风俗喜剧的先驱。为了反对当时盛行于英国舞台的矫揉造作和缺乏艺术真实性的感伤主义喜剧，他写出了两部忠实反映现实生活、自然生动的剧本，为英国喜剧现实主义传统的恢复和发展作出了贡献。

《好脾气的人》（1768）是一部尝试性的风俗喜剧，具有生动活泼、机智幽默的艺术特色。但作者在表达对黑暗势力的憎恨的同时，却又宣扬以道德改善社会的思想，最终落入善有善报、恶有恶报的窠臼。《委曲求全》（1773）是作者最成功的喜剧创作。它通过错把一个人家当成客店的误会，讽刺了英国社会的等级观念。作者不仅让托尼这样的普通人物登场表现他善良坦率、助人为乐的品性，而且把他树为全剧的实际主人公。剧本突破了感伤喜

剧过分追求典雅、华而不实的风尚，开辟了讽刺喜剧的道路，所以至今仍然是英国剧场的保留节目。

## 【哥尔多尼，C.】

（Carlo Goldoni 1707～1793）意大利喜剧家。

**生平** 1707 年 2 月 25 日出生在威尼斯，父亲是医生。哥尔多尼自幼对戏剧发生浓厚的兴趣，16 岁参加一个流浪的喜剧剧团，到各地巡回演出。后来他遵从父亲



哥尔多尼像

的意愿学习法律，3 年以后因为写了一些讽刺贵族夫人的打油诗而被开除学籍。1731 年，他从帕多瓦大学毕业，在威尼斯、维罗纳、比萨、米兰等地当律师，并担任热那亚共和国驻威尼斯领事，同时开始剧本创作。

1784 年，哥尔多尼同威尼斯著名喜剧演员梅德巴克相识，受聘担任梅德巴克剧团的“诗人”，成为职业剧作家。1752 年，他转入威尼斯著名的圣路加剧院。

1748～1762 年，是哥尔多尼创作最旺盛、艺术最成熟的时期，也是他全力以赴进行戏剧改革的时期。当时，奥地利取代西班牙统治着意大利，意大利仍然处于分裂、动乱的状态。但随着资本主义经济的发展，资产阶级的力量壮大起来，民族意识逐步觉醒，启蒙主义在知识阶层中广泛流传，产生了很大影响，陈旧、僵化的假面喜剧已经无力表达资产阶级对改革社会、改革政治的强烈要求。这是推动哥尔多尼进行喜剧改革的社会历史背景。哥尔多尼长期跟随剧团过着流浪的生活，走遍大半个意大利。侵略者铁蹄践踏下支离破碎的祖国山河，贵族阶级的腐朽堕落，社会风气的糜烂淫逸，激起了他的爱国思想。他在流浪中不仅有机会接触到贵族、商人，而且对下层人民都有很深的了解，从而获得了丰富的生活经验和知识。他长期在剧团工作，对观众、演员、舞台艺术非常熟悉。这些都为他写作新型喜剧提供了丰富的生活素材和有利条件。

哥尔多尼从事的喜剧改革遭到剧作家 C. 戈齐和 P. 基亚里（1712～1785）等人的攻击。在他们长达 15 年的围攻下，哥尔多尼心力交瘁，被迫于 1762 年离开意大利，避居巴黎。侨居期间，他继续用意大利文、法文为巴黎意大利喜剧院、法兰西喜剧院编写剧本，并撰写《回忆录》，叙述他一生从事喜剧改革的经历。1776 年，他担任法国国王路易十六的妹妹的意大利语教师。大革命后，他的薪俸被取消。一只眼睛失明的哥尔多尼在贫病交加中度过了余生。1793 年 2 月 7 日，在法国诗人 J. M. 谢尼埃的干预下，法国政府考虑到哥尔多尼杰出的艺术成就，决定恢复他的薪俸，但他已于前一天溘然逝世。

**戏剧创作** 哥尔多尼一生写了 212 部剧本，其中有悲剧、传奇剧、歌剧，以喜剧最多，达 100 多部。

他在喜剧《剧院》（1749）和用法文写的《回忆录》里阐明了自己的喜剧理论。他要求对流行于意大利舞台的即兴喜剧进行改革，废除舞台上流行的假面，抛弃演员只能根据一份提纲在台上即兴表演、插科打诨的陋习，而写出有固定台词

的文学剧本。他认为，喜剧只有从“自然的伟大海洋”汲取素材，才能符合真实。他摒弃假面喜剧中定型化人物，强调刻画人物的激情和独特的性格。他主张剧院应当成为学校，发挥喜剧“颂扬美德，嘲讽恶习”的教育作用。他把这种现实主义喜剧叫作“风俗喜剧”，又称“性格喜剧”。哥尔多尼认为喜剧应当具有时代的、民族的特色，以批判的眼光汲取外国和古代戏剧之长。

由于假面喜剧历史悠久，哥尔多尼在改革中采取了积极而谨慎的做法。他早期



哥尔多尼画像



《一仆二主》剧照

尝试改革的喜剧《精通世故的莫莫洛》(1738)，除去主人公不戴假面，有固定台词外，其他仍沿袭即兴喜剧的传统。早期最著名的喜剧《一仆二主》(1745) 仍然保留了即兴喜剧定型角色的名字，台词起初也是半即兴式的，直到后来才逐渐确定下来。主人公特鲁德尔金诺是来自下层的仆人，剧作家把他置于舞台的中心，他同时受雇于两个主人，特殊的人物关系和巧合的事件构成有力的喜剧情境，主人公置身于这种情境中，他那种纯朴、憨厚、机智的性格得以生动地展现出来，也造就出一系列富有情趣的喜剧场面。

《狡猾的寡妇》(1748) 是第一部完全写成文学剧本的戏。年轻美丽的寡妇萝桑娜被英国勋爵、西班牙骑士和法国贵族竞相追求，她巧妙地用计试探他们的态度，识破了他们的卑鄙用心。作者赞美诚实的爱情，通过萝桑娜这个人物肯定了意大利民族的伟大，使这出轻松的喜剧洋溢着爱国精神。

哥尔多尼从资产阶级民主立场出发，在许多剧本里对封建贵族进行了尖锐的嘲讽。3幕喜剧《封建主》(1752) 描写弗洛林达侯爵借接受新庄园之机，到处为非作歹，调戏农家妇女，对骄横恣肆、欺压农民的封建主予以辛辣的讽刺。剧中的农民不同于即兴喜剧里那些漫画式、受嘲弄的农民，他们心地善良，感情纯洁，敢于为维护自己的尊严而斗争。但剧作者只局限于对封建主腐败的道德品质进行抨击，希望他们改邪归正，从而塑造了一个理智



《一仆二主》剧照

的封建主形象，造成了调和矛盾的结局。

《女店主》（1753）是哥尔多尼性格喜剧的杰作，批判贵族、歌颂平民的思想显得更加鲜明。米兰多林娜开设的小客店，仿佛是整个威尼斯社会生活的缩影，剧中人物都取自现实生活。向女店主求爱的侯爵是一个破落的贵族，他分明已沦为穷光蛋，却偏要显示自己的高贵，于是只好吹牛、撒谎，出尽了丑相。剧作者维妙维肖地刻画了一个没落腐朽的封建贵族的典型。对另一个求爱者——用金钱买得伯爵爵位，因而自信用金钱能买到一切，包括女人的爱情的商人，剧作者则淋漓尽致地揭露其资产阶级暴发户的丑恶嘴脸和他信奉的金钱万能论。女店主米兰多林娜是哥尔多尼塑造得最成功、最光彩的女性形象。不幸的身世迫使这位妩媚动人的女子独立地挑起生活的重担，她辛勤、乐观地劳动，在机智地嘲弄了那些不怀好意的显贵人物以后，她选择了诚实的仆人为自己的终身伴侣。剧中不同身份的人物的性格，同一阶层人物之间性格上的细微差别，都得到栩栩如生的刻画。整个喜剧的情节简单而活跃，波澜起伏，妙趣横生。

哥尔多尼也把批判的锋芒指向资产阶级。《老顽固们》（1760）通过两代人在婚姻问题上的矛盾，展示出资产阶级思想顽固、作风专横、轻视妇女的恶劣品质。并指出他们同封建旧思想保持着千丝万缕的联系。

作为启蒙主义剧作家，哥尔多尼对封建贵族阶级的抨击十分尖锐，而对资产阶级，却在讽刺中混和着劝谕和爱护，寄托着温情和希望。因此，他在一些剧本中塑造出理想化的、开明的资产者形象，如《咖啡店》（1750）、《诚实的冒险家》（1751）等。

另外，也有一些喜剧风趣地反映了劳动人民现实生活的场景和细节，例如《广场》（1758）、《乔嘉人的争吵》（1761）等。

哥尔多尼的喜剧，主人公大都有生动的个性。他善于创造各种各样的喜剧情境。人物在这种情境中如鱼得水，其性格中潜在的喜剧性得到充分显现。他的大部分剧本用威尼斯方言写成，语言淳朴幽默，生动传神。他扬弃了假面喜剧的糟粕，又汲取了它的传统技巧，并从意大利文艺复兴喜剧和法国喜剧中汲取养分加以创新，使喜剧情节起伏跌宕、进展迅速、轻松自如、引人入胜，奠定了思想内容丰满、艺术力量充沛的近代意大利现实主义喜剧基础。

哥尔多尼的剧本被译成世界几十种文字，一直在意大利和许多国家盛演不衰。他的《一仆二主》、《女店主》、《狡猾的寡妇》曾多次在中国公演，深受欢迎。

## 【歌德，J. W. von】

（Johann Wolfgang von Goe the 1749～1832）德国文学家、剧作家。

**生平** 1749年8月28日生于法兰克福，1832年3月22日死于魏玛。经历了欧洲近代史上进步与反动势力斗争的伟大变革时代。

**童年与学习时代**（1749～1770）歌德的父亲出身市民，曾买得皇家参议的头

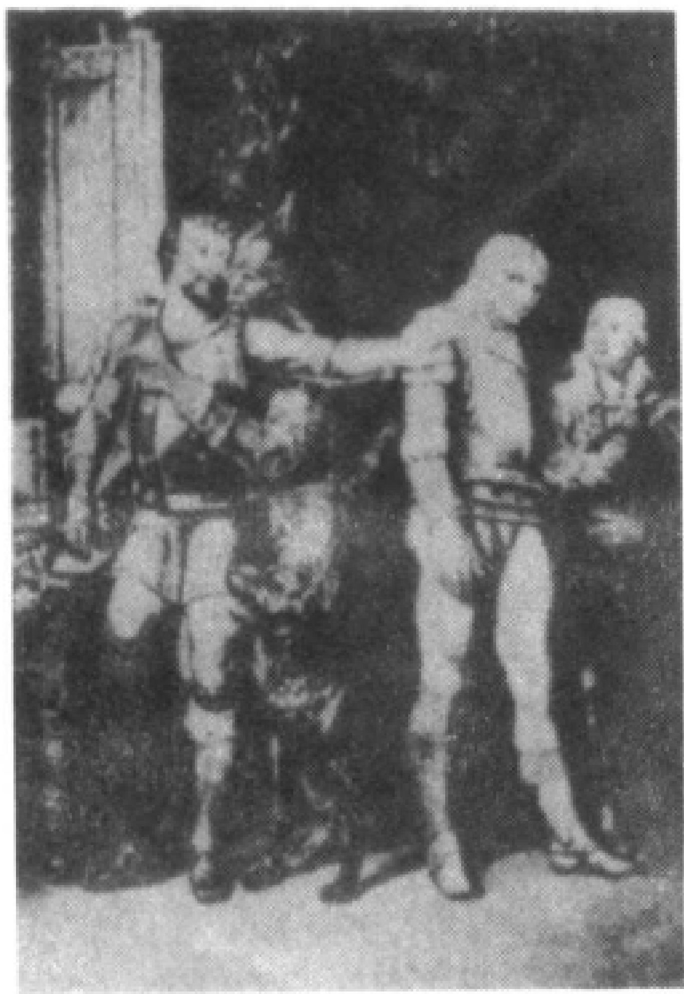


歌德像

衔。歌德从小才华出众，很早就学会了英语、法语、古希腊语、拉丁语，后来又学会希伯来语。1765 年 10 月到莱比锡大学学法律，他把主要精力用于学习自然科学和文学，并从事文学创作。1768 年 8 月，歌德因病回家休养，思想消沉，曾研究炼金术和神秘主义。

**斯特拉斯堡求学与狂飙突进时期**（1770～1775）1770 年 4 月，歌德到斯特拉斯堡大学继续学业。同年 7 月，结识了狂飙突进运动的代表人物赫尔德。1771 年大学毕业，回到法兰克福，根据父亲的愿望当了律师。不久成为《法兰克福学者通讯》的撰稿人。1772 年 9 月到 1775 年是歌德文学创作的第一高峰期，绝大多数狂飙突进时期的作品如《铁手骑士葛兹·封·贝利欣根》（1773）、《少年维特之烦恼》（1774）都是这时写成的。这些作品使歌德成为著名作家。

**魏玛最初十年**（1775～1786）魏玛公国是个小邦国，执政的公爵奥古斯特喜好文艺。1775 年，应公爵之邀，歌德来到魏玛，次年取得公民权，担任多种重要的行政职务。由于工作的需要，他研究了自然



《铁手骑士葛兹·封·贝利欣根》剧照



《浮士德》剧照

科学，并取得相当成就，如发现了腭间骨，但文学创作却几乎停顿。为了摆脱这一困境，歌德于 1786 年 9 月 2 日逃往意大利。

**意大利之行与返回魏玛**（1786～1794）歌德在意大利逗留了 1 年零 9 个月，游历了威尼斯、佛罗伦萨、罗马、那不勒斯以及西西里岛，创作激情又慢慢复苏。1788 年 6 月 18 日回到魏玛后，他只管矿山和剧院，辞去其他行政职务，专心从事创作。同年与制花女子克里斯蒂安娜·武尔皮乌斯同居。

1789 年法国大革命爆发，歌德对这一伟大历史事件的态度始终十分矛盾。他写了好几部政治剧，都是直接或间接地攻击革命，但他又说，随着法国大革命，开始了“世界历史上的一个新时期”。

**与席勒合作时期**（1794～1805）法国大革命以后，歌德越来越孤独。1794 年，席勒计划办文艺刊物《季节女神》，为征稿给歌德去了一封信，歌德立即回信，从此他们结为至友。歌德与席勒的思想观点并不完全一致，歌德研究自然科学，注意实际；席勒研究哲学与历史，喜欢抽象思

维。但是他们都信奉人道主义，认为人应是完整的，和谐的，全面发展的。他们都



歌德故居

主张，艺术应当恬静、清晰、优雅、和谐，美是艺术的最高原则。他们把古希腊人看作理想的人，把古希腊艺术看作艺术的典范。在共同认识的指引下，他们各自写出了一系列重要的作品。对歌德来说，与席勒合作的10年是他创作的第二个高峰。其中最大的收获是完成了《浮士德》第一部。

**从席勒逝世到1814年**（1805～1814）席勒逝世以后的10年，是拿破仑占领德国和德国人民反抗拿破仑统治时期。歌德对拿破仑入侵以及反拿破仑解放战争的态度充满矛盾，创作又处于低潮。此时，他阅读了德国中世纪的作品，对阿拉伯和波斯文化产生浓厚的兴趣，大大扩大了他的眼界。

**晚年时期**（1814～1832）拿破仑失败后，俄国、奥地利和普鲁士组成神圣同盟封建势力在欧洲复辟，德国不仅没有获得统一和自由，反而更加反动。这时，歌德把目光转向世界，他看到科学技术的突飞猛进，看到了东方文化的灿烂辉煌。他预言将会出现超越国界的“世界文学”，声称自己是世界公民，觉得人类的前途充满光明。在这种情况下，他又恢复了创作的青春，出现了第三个创作高峰。《浮士德》这部巨著正是在这次高峰中完成的。

**戏剧创作** 歌德的文学创作包括了几乎所有的文学体裁，而且在各方面都有杰出的贡献。他把德国诗歌带入世界文学之林，创立了德国近代小说并把传记、游记等文学形式提高到堪称典范的水平。戏剧创作只是他全部创作的一部分，但又是最重要的一个部分。他一生写的剧本，完成的和未完成的约70多部，其中既有巨著，也有化装游行剧一类的剧作。

歌德在莱比锡上学期间先后写了牧童剧《反复无常的情人》（1767）和喜剧《同谋犯》（1767）。《铁手骑士葛兹·封·贝利欣根》是第一部真正具有歌德特色的作品，使歌德成为狂飙突进运动的领袖。这部剧作无论思想内容，还是形式，对狂飙突进时期的戏剧都有很大影响。在葛兹身上体现了个人应享有自由的思想。同时，歌德把自己民族历史上的事件当作悲剧的创作题材，这在当时是一个创举。在戏剧结构方面，他抛弃了古典戏剧的规则，实现了彻底的“莎士比亚化”，整个戏由一个个叙事式的画面组成，并无紧密的逻辑关系，全剧场景更换50多次，地点变动达20处。

歌德在狂飙突进时期写了许多剧本，它们可以分为三类：①继承汉斯·萨克斯的传统写的富有民间传统色彩的狂欢节剧和讽刺性滑稽剧，如《诸神、英雄与维兰德》（1774）、《普隆德尔魏伦的集市》（1774）和《帕得·希莱的狂欢节剧》（1774）。②包括《克拉维果》（1774）、《施泰拉》（1775）和《兄妹》（1776）在

内的描写爱情和婚姻问题的剧本。这些剧中的主要人物在歌德自己的生活中均可找到他们的原型。③狂飙突进时期的作品《埃格蒙特》(1788)，1775年开始写作，基本倾向与《葛兹》相同。该剧取材于



《浮士德》剧照

16世纪尼德兰人民反抗西班牙统治的历史，描写西班牙总督埃格蒙特因同情当地人民反抗西班牙统治而遭逮捕，只有其情人为解救他到处奔走，最后情人服毒自杀而埃格蒙特被害的故事。同《葛兹》相比，作者不再着力描写外在的历史画面，而着重刻画人物内心的变化和发展，塑造了象埃格蒙特的情人克蕾尔欣这样的著名女性形象。

文学史家把《伊菲革涅亚在陶里斯》(1789)看作歌德的古典文学时期第一部作品。该剧根据欧里庇得斯的同名悲剧写成。在歌德笔下，主人公伊菲革涅亚成了人道主义的象征。该剧在形式上又回到古典剧的轨道，严格遵守"三一律"，一切都安排得和谐完整，显得优美宁静。

《托夸多·塔索》(1790)是继《伊菲革涅亚在陶里斯》之后又一部古典悲剧。剧中所写的是文艺复兴时期意大利诗人塔索在宫廷里的遭遇。剧中的塔索遇到理想与现实矛盾时，不再象维特那样坚持自己的理想，进行反抗，而是象伊菲革涅亚一样，在理想与现实之间寻求和解。因此，歌德说，塔索是"提高了的维特"。这部剧本和《伊菲革涅亚在陶里斯》都是用五音步抑扬格的无韵诗体写成的。

法国大革命以后，歌德写了好几部政治剧，有《大科夫塔》(1792)、《市民将军》(1793)、《激动的人们》(1793)、《私生女》(1802)等。剧情大都直接或间接与法国大革命有关，总的倾向是反对暴力革命，主张改革。

悲剧《浮士德》的创作贯穿了歌德的全部创作生涯。1773年正式动手写作，1775年暂时停笔，1786年去意大利旅行时在原稿的基础上增删修改，1790年以《浮士德，一个片断》为题发表，引起了席勒的重视。1794年与席勒结交后，在席勒的一再建议和催促下，开始了第三次创作。这次创作重新规定了这部作品的主题思想，剧中的浮士德不再是一个纯粹的个人，而成了人类的代表。浮士德所经历的一切不再仅仅是他个人的经历，同时还是人类发展的缩影。1806年发表了《浮士德》第一部；1831年完成《浮士德》第二部(1832年歌德逝世后发表)。1887年以《浮士德初稿》为题发表的1775年前的创作稿，体现了狂飙突进的思想和精神。

《浮士德》与荷马史诗、但丁的《神曲》、莎士比亚的《哈姆雷特》并列为欧洲文学的四大名著。浮士德是16世纪德国民间传说中的人物，他与魔鬼结盟，创造了很多奇迹，最后灵魂被魔鬼夺走。歌

德把他塑造成一个为探索真理、追求人类最高理想而永不止息地奋斗的人物。他从个人生活的“小世界”进入社会生活的“大世界”，经历了书斋、爱情、宫廷、美的幻梦等阶段之后，最后悟出了生活的智慧，即“要每天每日去开拓生活和自由，然后才能作自由与生活的享受”。作者赋予浮士德与魔鬼的关系以新的内容。歌德认为善与恶是无法分开的，善中有恶，恶可以促进善。因此在他笔下，浮士德的一切成就都是在与魔鬼斗争中取得的，而其每一行动又离不开魔鬼。《浮士德》的形式非常独特，它包含了若干可以自成一体的悲剧，又可以被看作是有头有尾的诗集。就全剧而言，它没有严密的戏剧结构，象是一部叙事体作品。《浮士德》不是通常意义上的戏剧，而是把诗歌、戏剧和小说的特点糅合在一起的戏剧，就形式而言，是一部“无与伦比”的作品。

## 【格尔斯滕贝格，H. W. von】

（Heinrich Wilhelm von Gerstenberg 1737～1825）德国戏剧家。出生于石勒苏益格的托德恩。在莱比锡学法律，结业后一直在丹麦的军界和政界任要职。他的《试论莎士比亚的作品和天才》（1767）一文具有划时代意义，第一次明确指出，以亚里士多德的理论为基础的古典戏剧与莎士比亚戏剧是不同时代的戏剧，因而性质完全不同。在德国文学史上，他第一次把莎士比亚看作是现代戏剧的伟大代表，从而开了所谓“莎士比亚化”的先河。格尔斯滕贝格反对任何现成的规则。他认为，戏剧应当表现自然和人的内心活动，真实性是最重要的标准。因此，剧作家的独立性、感受和激情比任何规则都重要，天才不需要规则。

剧本《乌戈利努》（1769）是他的理论观点在实践中的体现，该剧取材于但丁的《神曲》。剧中主人公和他的三个儿子是一场政治阴谋的牺牲品，全剧既无曲折的情节，也不换场景，主要是通过主人公的独自诉说来表达内心的活动。剧本中那种反专制的激情在青年中产生了很大影响，成为日后富有反抗性的狂飙突进戏剧的先驱。此外，他的剧作还有《米诺娜，或盎格鲁—撒克逊人》（1785）。

## 【格雷戈里夫人】

（Lady Augusta Gregory 1852～1932）爱尔兰剧作家。原名伊莎贝拉·奥古斯塔·珀斯。1852年3月15日出生于戈尔韦郡一地主家庭。1880年与退休的锡兰总督威廉·格雷戈里爵士结婚，1892年丈夫死后从事文学活动。1896年结识诗人和剧作家叶芝，投身爱尔兰文艺复兴运动，成为领导人之一。1899年与叶芝等人共同在都柏林建成爱尔兰民族文学剧院，实验演出3年，1902年组成爱尔兰民族戏剧学会，1904年建立阿贝剧院，作为演出中心，上演爱尔兰民族戏剧，培养了著名剧作家J. M. 辛格和S. 奥凯西。1932年5月22日在库勒庄园逝世。

格雷戈里夫人40岁方开始写戏，75岁辍笔。在35年的剧作生涯中，她创作并翻译了40部剧本，其中包括反映爱尔兰农民生活的喜剧、爱尔兰传奇和以民间传说为依据的幻想剧。在她的剧作中，幻想与现实交织在一起，性格刻画和模仿农民语言的对话生动有力。她尤其擅长写独幕喜剧，如《25点》（1903）、《散布流言》（1904）（一译《道听途说》）都是当时受欢迎的剧本。《25点》写爱尔兰青年克里斯蒂到美国呆了几年，回到故乡时旧

情人凯特已和迈克尔结婚。适逢迈克尔急需50镑钱，于是克里斯蒂和他玩纸牌戏“25点”，故意输50镑来资助他。其他主要独幕剧有《牢门》（1906）、《月出》（1907）、《形象》（1916）、《金苹果》（1916）、《龙》（1920）等。萧伯纳称她为“当代最伟大的爱尔兰妇女”。

## 【格里鲍耶陀夫，A. C.】

（Александр Сергеевич Грибоедов 1795～1829）俄国剧作家，俄国现实主义



格里鲍耶陀夫像

文学的奠基者之一。出生于一近卫军军官家庭。1808～1812年就读于莫斯科大学。1812年拿破仑入侵俄国，他以志愿者身份参军，1816年退伍，入外交部任职。1818年被任命为俄国驻波斯外交使团秘书。1823～1824年在莫斯科和彼得堡与十二月党人过从甚密。1825年十二月党人起义失败，格里鲍耶陀夫受株连被捕，由于证据不足而获释。1829年1月，格里鲍耶陀夫在任驻波斯大使时被杀害于德黑兰。

格里鲍耶陀夫写过喜剧《年轻夫妇》（1814）、《佯装的不忠实》（1814）、《大学生》（1817）和《智慧的痛苦》（又译《聪明误》1824）。其中主要的作品是诗体喜剧《智慧的痛苦》。此剧开始构思于1816年，1818年在波斯开始动笔写作，1824年完成于彼得堡。它是俄国戏剧中伟大的作品之一。剧中主人公恰茨基与法穆索夫的冲突，表现了当时俄国社会贵族青年中的先进分子与封建农奴主反动势力的斗争。但是恰茨基认为改造社会的主要手段是教育，这反映出19世纪初期俄国贵族青年解放运动的弱点。《智慧的痛苦》虽然保留了18世纪古典主义的某些传统特点，但仍不失为现实主义文学的巨著，它塑造了恰茨基、法穆索夫、丽莎等个性鲜明的人物形象，对当时的社会现象作了高度的艺术概括。由于对封建农奴制度无情的揭露和鞭挞，沙皇政府书刊检查机关严禁该剧发表和上演，直到1831年才在莫斯科演出，由史迁普金饰法穆索夫，莫恰洛夫饰恰茨基。1875年剧本始得全文发表。

## 【格里尔帕策，F.】

（Franz Grillparzer 1791～1872）奥地利剧作家。奥地利古典戏剧的奠基人。1804年进入维也纳大学攻读哲学、法律。1811年毕业后任家庭教师，因从事文学活动，被怀疑为雅各宾党人。1813年开始进入公务界，先后担任过宫廷图书馆员、关税管理员、宫廷银库和档案馆长等小官职，有一段时间还担任过城堡剧院编剧。晚年获得维也纳科学院院士、莱比锡和维也纳大学名誉博士、帝国顾问和贵族院成员等荣誉。

格里尔帕策的第一部成功之作《太祖母》（1817）是根据城堡剧院艺术顾问约塞夫·施赖福格尔的建议写成的命运悲剧。剧中除了那些骑士、强盗等标志浪漫派戏剧的特点外，还有奥地利传统的大众戏剧那种童话式的、色彩绚丽、幻想丰富的特点。作者认为这出戏并不十分成功，因为它过分渲染了现代宿命论思想。《太



格里尔帕策像

祖母》于1871年在维也纳上演后取得巨大成功。《萨福》(1819)是一出颇具心理深度的爱情悲剧，描写古希腊女诗人萨福不幸的爱情遭遇。剧中人物心理变化的层次被描写得极为清晰、细腻。从这出戏开始，格里尔帕策的戏剧创作进入了古典主义与浪漫主义倾向相结合的阶段。1818～1821年，格里尔帕策创作了《金羊毛》三部曲〔包括《宾客》(1821)、《阿耳戈英雄》(1821)、《美狄亚》(1821)〕，其中最成功的是《美狄亚》。作品中英雄们经过冒险终于认识到世界上的幸福、热情和行动欲望都是虚无缥缈的，金羊毛作为一切具有追求价值的事物的象征，能为掠夺者带来胜利和荣耀，但是金羊毛作为对不正义的诅咒，也能使每一个想把非正义作为自己旗帜的人遭到失败。《鄂托卡国王的幸福和结局》(1825)是格里尔帕策第一部历史剧，具有莎士比亚历史剧的风格。《海涛和爱浪》(1831)是格里尔帕策戏剧创作的高峰，作品采用一则古代童话中赫罗与莱昂德尔相爱的悲剧故事，以细腻的抒情笔调，表现了个人在道德上自由选择爱情对象的权利与不道德的权势者及其规范之间的矛盾冲突，是德语文学中最美的爱情悲剧之一。《幻梦人生》(1834)取材于伏尔泰的一部小说和克林格尔的一部长诗，具有明显的维也纳大众戏剧特点。剧中的梦境充满强烈的异国情调，主人公鲁斯坦在梦中的种种经历使他认识到，大人物是危险的，荣耀不过是空虚的玩耍，而行动的欲望只能给他带来罪愆。作者晚年的3部作品都是在他逝世后上演的。《莉布萨》完成于1844年，采用的题材是波希米亚民间神话故事和关于布拉格建城的传说。女主角莉布萨立足于旧的制度和时代，对她丈夫为解决各种社会问题所采取的应变措施感到惊讶。她不愿意摆脱旧制度，临死前才意识到，遥远的未来是人民的幸福时代，那时是一个冷静的、权势与权利差别已经消除的人道时代。作品表现了从贵族社会向新的历史时期的过渡。《托莱多的犹太女郎》描写一位侯爵因偶然机会爱上一个犹太女人，同国家机关发生冲突导致悲剧的故事。这部作品完成于19世纪50年代。《哈布斯堡的兄弟阋墙》(1825—1848)是一部借描写三十年战争之前的混乱时局，来表达作者历史哲学思想的作品。人物性格鲜明，但已不象戏剧，更象用戏剧形式研究历史的著作。

格里尔帕策的戏剧创作融汇了奥地利巴洛克戏剧宏大而色彩斑斓的传统、维也纳大众戏剧滑稽而清新的风格、德国古典戏剧和浪漫派戏剧的艺术美学特点、西班牙古典戏剧不甚连贯的场面，为奥地利戏剧文学带来了特殊的艺术色彩，尤其是在采用现实主义手法表现人物心理方面更为见长。格里尔帕策在小说创作方面也有很高造诣，《可怜的乐师》(1848)是他的一部杰出的中篇小说。

## 【格里格，N.】

(Nordahl Grieg 1902～1943)挪威剧作家、小说家、诗人和新闻工作者。生于

教育工作者家庭。1920年进奥斯陆大学学习，不久到海船上当水手，1922年返回欧洲，发表了一些诗和小说，后又在牛津大学学习，最后毕业于奥斯陆大学。大学毕业后，他出国游历，1927年作为新闻记者到过中国，热情报道中国人民革命运动，写有《在中国的日子》一书。1933～1935年在苏联学习，后回卑尔根主办一份左翼刊物。1937年西班牙内战期间，他参加反对佛朗哥的战争。1940年当希特勒军队人侵挪威时，他投笔从戎，为流亡英国的挪威政府工作。1943年，随空军参加柏林空战牺牲。

格里格的戏剧创作有《大西洋》(1932)、《我们的力量和我们的光荣》(1935)、《但是明天》(1936)和《失败》(1937)4部剧本。《大西洋》描写资产阶级谋取暴利的丑恶行为；《我们的荣誉和我们的光荣》揭露了资本家对船员的剥削和压迫；《但是明天》抨击了法西斯主义和军火商制造死亡的罪恶勾当；《失败》是一部电影结构的叙事剧，表现巴黎公社的英雄们在街垒战斗中的英勇行为，其宏伟的群众场面、复杂的舞台布景和壮烈的悲剧气氛曾受到布莱希特的赞赏和重视，并对这位德国戏剧家产生过明显的影响。

## 【格林，G.】

(Graham Greene 1904～ ) 英国小说家、剧作家。生于赫特福德郡的伯肯斯特德。在牛津大学贝利奥尔学院学习时参加英国共产党，1925年毕业后当过记者。1926年始信奉天主教。1926～1941年间曾先后担任过《泰晤士报》编辑和《观察家》周刊文学编辑。1937～1940年间写过许多影评。第二次世界大战期间，他在外交部工作，到过西非。战后他在英国出版界工作。曾多次到世界各地游历，1957年到过中国。

格林的主要成就是小说。他的戏剧创作始于50年代，作品有《起居间》(1954)、《育苗棚》(1957)、《殷勤的情人》(1959)，《刻雕像》(1964)、《第三个人》(1968)、《A. J. 拉弗尔斯的归来》(1975)等。他的小说《权力与荣誉》(1940)曾被改编成舞台剧在英国、美国上演。与他的小说相似，他的戏剧也主要反映了他的宗教思想以及他对于人道德问题的关注。在《育苗棚》中，他通过人物的回忆，描写了一位神父为使一个自缢身死的孩子复活而放弃了自己对上帝的信仰。这部作品较为集中地反映了作者复杂的宗教思想和他的道德观念。格林的戏剧创作以传统手法为主，人物刻画准确鲜明，对话富于机智。

## 【格林，P.】

(Paul Green 1894～ ) 美国剧作家。出生在北卡罗来纳州里林顿附近的一个农场。1916年人北卡罗来纳大学修哲学，第一次世界大战期间在欧洲战地服役。1923～1939年在北卡罗来纳大学哲学系任教，1939～1944年又改任该校戏剧系教授。

格林的剧作大都是描绘受压迫的南方人的困境，剧中插有民歌，并大量运用当地方言，如《在亚伯里罕的怀抱中》描绘一个混血儿由于种族歧视而在社会上无立足之地。此剧获1926年度普利策戏剧奖。格林还根据历史、民间传说或传奇写了许多场面浩大、载歌载舞的美国乡土戏剧，他称之为“交响乐剧”，均在露天剧场演出。这种戏剧的题材可分为两类，一类是有关英格兰人、苏格兰人和西班牙人当年开拓新大陆的历程，另一类是描述移民开

始建立政府，逐渐具备地区特征的经过，其中《丧失的殖民地》（1937）一剧演员达150人之多。1978年美国戏剧协会为表彰格林一生对戏剧的卓越贡献而授予他金质奖章。

## 【格林，R.】

（Robert Greene 1558～1592）英国剧作家、散文家。曾先后就学于剑桥和牛津，是著名的“大学才子”之一。一生潦倒放荡，主要靠卖文度日。他的戏共有4部流传至今，即喜剧《阿拉贡国王阿尔方索斯》（1587）、《疯狂的奥兰多》（1591）、《僧人培根和僧人邦格》（1592）和历史剧《詹姆士四世》（1591）。格林的喜剧抒情性强，且机智幽默，语言优美流畅。他的无韵诗和对女角楚楚动人的描绘，直接影响了莎士比亚的浪漫喜剧创作。格林还以散文著称，写过不少小册子，对杂文、传记、传奇和抒情诗等体裁也都有尝试。他在临终前写了自传性小册子《百万次的忏悔换取的一便士智慧》（1592），有影射、攻击莎士比亚处，是研究莎士比亚和当时英国戏剧的重要历史文献。

## 【格吕菲乌斯，A.】

（Andreas Gryphius 1616～1664）德国剧作家。原姓格赖夫。生于西里西亚的一个牧师家庭。曾在荷兰莱顿大学学习、任教，去过法国、意大利等地。1649年返回西里西亚，1650年起在格洛高市议会中任代表新教界的法律顾问。

格吕菲乌斯一生共写了5部悲剧、3部喜剧。《亚美尼亚人列奥》（1646）描写一个拜占廷国王死于谋叛者之手；《卡塔丽娜·封·格奥吉恩》（1646）和《宽宏大量的法官，或垂死的厄米利乌斯·保罗·帕皮尼阿努斯》（1652）颂扬为信仰、道德和权利而献身的牺牲精神；《被弑的君主，或卡罗鲁斯·斯图阿尔杜斯》（1649）描写了一个英国国王的没落；《卡德尼奥和塞林德，或不幸的情侣》（1649）写一对青年男女的爱情悲剧。除最后这部悲剧以外，其他4部悲剧的主人公都是王公贵族，而且所有悲剧都严格恪守“三一律”。喜剧《彼得·斯库恩茨先生》（1648）、《霍里比利克里法克斯，或被选中的情侣》（1663）和《可爱的赫德格罗丝》（1660）讽刺对象是手工业者和农民。

到16世纪为止，德国戏剧还独立于欧洲其他国家的戏剧发展之外，带有浓厚的民间色彩。17世纪，德国知识界痛感包括戏剧在内的德国文学远远落后于欧洲其他国家，决心创立可以与别国文学并驾齐驱的德国民族文学。他们把根据希腊罗马戏剧发展总结出来的戏剧理论和规则奉为经典，把德国戏剧完全纳入欧洲戏剧发展的轨道。格吕菲乌斯第一个从创作实践方面为这一转变做出了开拓性贡献。

## 【宫本研】

（1926～　）日本剧作家。1926年12月2日生于熊本县。毕业于九州大学经济



宫本研像

学部。在法务省任职期间，发动戏剧爱好者组建了“麦之会”组织，开始戏剧创作活动。剧本《当我们唱歌的时候》（1957）和《反应工程》（1959）问世后受到社会的注意。接着他又创作了《日本人民共和国》（1960）、《明治之柩》（1962）、《带路人》（1966）等社会问题剧，奠定了他的剧作家社会地位。他的作品主题严肃、结构巧妙，善于通过历史或现实的重大题材，结合日本的战后社会现实，提出人生的真实意义。

70 年代中期起，日本“小剧场戏剧”运动逐渐进入尾声，各种风格、流派的戏剧创作重新走上了现代戏剧的道路。宫本研的创作题材范围更加广泛，直接把“革命传说”和“民族悲剧”纳入自己作品里。他相继发表了：《美好事物的传说》（1968）、《阿 Q 外传》、《圣格里高里的殉教》、《桃中轩牛右卫门的梦》（1976）、《南洋卖身女》、《乱》等。《桃中轩牛右卫门的梦》通过孙中山与黄兴的联合、中国革命同盟会的成立、秋瑾的就义等情节，描绘了宫崎滔天对孙中山领导的辛亥革命的援助和支持。该剧由文学座演出。《南洋卖身女》描写日俄战争期间 5 个日本妇女流落在新加坡充当妓女的悲惨命运。

1962 年，宫本研以《日本人民共和国》和《机械化作战》而获岸田剧作奖，同年又以《明治之柩》获艺术节奖。

## 【果戈理，H. B.】

（Никопай Васильевич Гоголь 1809～1852）俄国小说家、剧作家、批判现实主义戏剧的奠基人之一。生于乌克兰波尔塔瓦省大索罗庆采村。父亲是喜剧作家，母亲曾登台演戏。果戈理自幼喜爱戏剧，在中学时期就写过剧本，当过演员，曾想作职业演员而未能如愿，但始终保持着对戏剧的兴趣。

**普希金**对果戈理的戏剧观有较大影响。1832 年果戈理结识了著名演员史迁普金。1833 年初他着手写作喜剧《三级符拉季米尔勋章》。剧中主人公为了得到一枚象征名利地位的勋章而精神失常。该剧未完成。1835 年底，果戈理根据普希金提供的情节，完成了他的杰作《钦差大臣》，于 1836 年 4 月 19 日在彼得堡首演，遭到沙皇御用文人的疯狂围攻，但得到别林斯基的高度评价。1836 年 5 月，《钦差大臣》在莫斯科上演，史迁普金扮演的市长给喜



果戈理像

剧带来了极大的声誉。不久果戈理出国，从此大部分时间住在国外。1836～1842 年，他修改了《钦差大臣》，完成了《婚事》和《赌徒》，并根据《三级符拉季米尔勋章》的草稿改写成《官员的早晨》、《讼事》、《仆役室》等几部独幕剧。此外，他还写了《1836 年彼得堡札记》、《1835 到 1836 年的彼得堡舞台》、《论戏剧……》以及《剧院散场》等戏剧理论文章。

果戈理反对低级庸俗的情节剧和毫无思想内容的闹剧，他认为真正的“高级喜剧”应该是社会的“镜子”，喜剧中的人物不应该是漫画，而应该是活生生的性格和典型。《钦差大臣》就是这种新型的

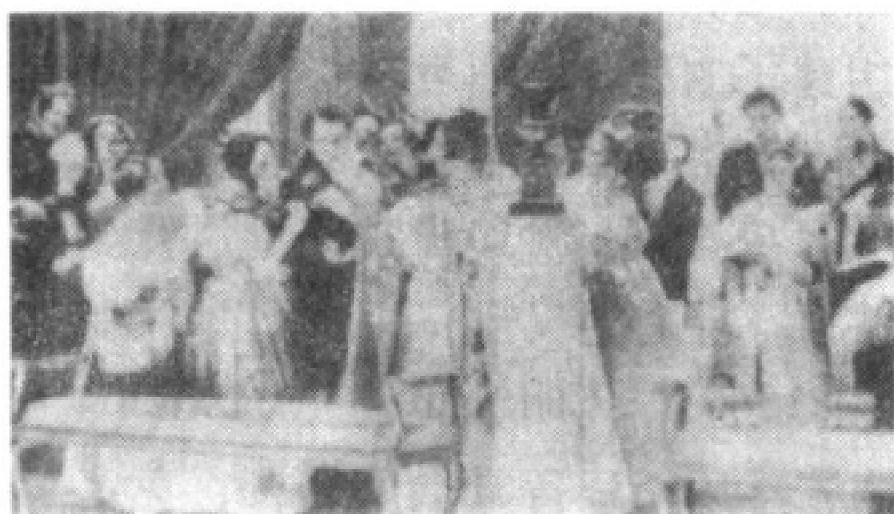
"社会喜剧"的典范。剧中描写从彼得来的花花公子赫列斯达科夫被误认为是钦差大臣，于是市长把他请到自己家里，用女儿为钓饵以求升官晋级，其他官僚也纷纷行贿。当邮政局长私拆了赫列斯达科夫的信件之后，市长才发现了自己的愚蠢。市长这个人物不是某种概念的化身，而是尼古拉一世专制政权之下的贪官污吏的典型。盲目的自信和可笑的任性是他的经历和职业造成的一种社会心理病。他对上司的恐惧、逢迎、欺骗和愚弄也折射出了最高统治机关的残暴和腐败。赫列斯达科夫不是"天生的恶棍"，他只不过是一个轻浮、自负、喜欢用夸大的幻想和华丽的谎言填补内心空虚的纨袴子弟。他经常把自己的狂言呓语作为一种即兴创作而自我欣赏。这种所谓的"赫列斯达科夫精神"在



《钦差大臣》剧照

当时具有典型意义。剧中其他人物，如一有机会就想害人的塞姆略尼卡，专门传播马路新闻的陶布钦斯基和波布钦斯基等，也都是这个丑恶社会的不可缺少的组成部分。赫尔岑把《钦差大臣》称作是"现代俄罗斯的可怕的自白"。果戈理在剧本1842年版的扉页上写了一句俄罗斯谚语："脸丑莫怪镜子"。

喜剧《婚事》表现了当时俄国社会的另一生活侧面。随着资本主义关系的发展，金钱势力起着越来越重要的作用。没



《死魂灵》剧照

落的贵族成群结队地向商人的女儿求婚，而无知的商人还迷恋着贵族们的空虚的外表，于是在两个社会集团的互相依存关系上又增添了"婚姻关系"。

独幕喜剧《赌徒》（1842）也是果戈理的优秀喜剧作品，描写一个很有经验的赌徒被那些比他更狡猾的骗子骗了。

除戏剧作品外，果戈理的许多小说，如《死魂灵》、《塔拉斯·布尔巴》、《圣诞节前夜》等都曾改编为剧本上演。

果戈理善于捕捉生活中的本质现象予以提炼集中，并以大胆夸张的手法使之典型化。他在剧中描写的官僚们集体行贿、未婚夫列队求婚等等情节在生活中不一定常见，但却是真实可信的。别林斯基说：果戈理剧本里的人物都是从俄国生活的隐秘深处取来的性格。果戈理的戏剧对俄国表演艺术有过很大影响，在世界舞台占有重要地位。

在中国首先介绍果戈理的是鲁迅。



《钦差大臣》剧照

1921年《钦差大臣》被译成中文，同年10月天津南开新剧团首演（《巡按》）。1935～1937年，《钦差大臣》曾在上海、天津、南京、西安、太原、济南等城市公演，轰动了当时的中国剧坛。1935年在日本留学的中国留学生剧团还在东京演出过《钦差大臣》（《检查官》）。耿济之翻译的《巡按使及其他》收录了果戈理主要的戏剧作品。1949年后还出版了满涛及芳信的《钦差大臣》新译本。1952年为纪念果戈理逝世一百周年，中国青年艺术剧院再次上演了《钦差大臣》。

## 【哈克斯，P.】

（Peter Hacks 1928～　）德意志民主共和国剧作家。生于西里西亚布雷斯劳一律师家庭，1945年后举家迁往联邦德国，在慕尼黑大学攻读哲学、社会学和戏剧，1951年获哲学博士学位。1955年迁居东柏林，先后在柏林剧团、德意志剧院任编剧，1965年成为职业作家。

哈克斯从50年代初开始戏剧创作，主要作品有取材于10世纪民间故事的《恩斯特大公的故事》（1957）；描写随着哥伦布发现新大陆，印第安人惨遭掠夺、杀戮，西班牙皇室聚敛财宝的《印度时代的揭开》（1955）；以七年战争为背景，描写小人物不为大人物争斗卖命的《洛沃西采之战》（1954）；以18世纪普鲁士王的传说为题材的《无忧宫和米勒》（1958）。50年代末，60年代初，哈克斯创作了两部取材于现实生活的剧本。其中《忧虑与政权》（1959～1962）表现了社会主义社会里个人利益与社会利益的辩证关系；《莫里茨·塔索》（1965）批判地描写了不顾现实条件，试图一举实现共产主义的小资产阶级理想主义。两部作品都因涉及对现实的批判性认识而引起争议。从60年代开始，哈克斯又尝试利用古代神话传说、圣经故事和古典戏剧为题材，进行再创作，以陌生化和寓意方法，表现作者对现实生活的认识。其中著名作品有根据阿里斯托芬同名剧本改编的《和平》（1962）、根据普劳图斯同名作品改编的《安菲特律翁》（1967）以及《亚当与夏娃》（1972）等。与此同时，哈克斯形成了自己的所谓“后革命戏剧学”理论。他认为随着社会主义革命的胜利，一个强调技巧、色彩、想象的艺术时代到来了，这个时代强调个性的充分发展，强调艺术的特殊性，形成了审美主张的中心范畴。

## 【哈梅尔，C.】

（Claus Hammel 1932～　）德意志民主共和国剧作家。生于麦克伦堡。早年学过声乐。50年代中期，从事德意志戏剧史的研究，同时做记者、编辑。1969年起，受聘于罗斯托克大众剧院。哈梅尔的创作生涯始于60年代初期。由于他的文学成就，1968年被授于莱辛奖金，1979年被授于国家奖金。

《燕妮·特莱勃尔夫人》主题是批判资产阶级的残忍与贪婪。他的代表作《九点钟，第八站台》描写战争中的弃婴莎比娜随养父母在民主德国度过了童年与少年时代后跟生母到联邦德国，但精神感到压抑，最后又回到民主德国的故事。《亚瑟王宫廷中的美国佬》描写一个死于越战的美国佬在传说中的亚瑟王宫为建立一个人性的世界所做的努力及其失败。《扫烟囱的人明天来》反映了社会主义社会关于幸福的不同观念之间的矛盾。《投机商，或等待哥多》是一出讽刺喜剧，表现了资本主义社会里的小人物与统治阶级合作，受

欺骗，被控制的主题。《普鲁士人来了》反映了第三世界人民的解放运动。新作《火车头和龙须菜园》反映了老年人的怀旧心理及与年轻一代人的隔阂。哈梅尔的创作从一开始就追随布莱希特的戏剧传统，从事叙事性的戏剧创作，但同时他又追求舞台效果，将二者和谐地统一起来，独具一格。

## 【哈兹里特，W.】

（William Hazlitt 1778 ~ 1830）英国散文作家、文学批评家和戏剧评论家。1778年4月10日生于肯特郡梅德斯通。1830年9月18日病逝于伦敦。

哈兹里特自幼受家庭熏陶，热爱自由、平等。青年时结识了骚塞、柯尔律治、华兹华斯和兰姆兄妹。他们一起写诗著文歌颂法国大革命，抨击英国政治。

除了政治性辩论文章外，他还写过大量戏剧评论，收集在1818年出版的哈兹里特戏剧评论集《英国戏剧概观》中。19世纪20年代的英国正经历着莎士比亚作品的复兴，著名的演出在伦敦几乎每日可见。哈兹里特虽曾说过他爱读剧本甚于观看演出，然而对于和演员交往和观看表演他很感兴趣。他在考文垂花园剧院中的固定座位给他以极大的乐趣。

哈兹里特所著《莎士比亚戏剧中的人物》（1817）和《伊丽莎白时代的戏剧文学》（1820）对后世关于莎士比亚戏剧和伊丽莎白时代戏剧的研究都有一定的影响。他还曾修订、编辑《旧剧集成》出版。

## 【海贝格，G.】

（Gunnar Heiberg 1857 ~ 1929）挪威剧作家、导演、诗人、散文作家。其父是克里斯蒂安尼亚剧院顾问委员会成员。1874年，海贝格进克里斯蒂安尼亚大学法学院学习，一年后离校。1878年去意大利游历，会见了易卜生，从此成了易卜生的忠实朋友和学生。回国后在挪威首都从事报纸新闻和艺术评论工作，并开始创作剧本。

从1884 ~ 1888年，海贝格担任卑尔根民族剧院的导演，这对他研究挪威戏剧艺术传统，特别是易卜生的戏剧艺术有着重要意义。在挪威戏剧史上，他是易卜生最好的继承人之一。19世纪90年代后期，他出国旅行，为挪威首都一家报纸撰写剧评。1902年回国后，曾为祖国的独立事业展开斗争。

和易卜生一样，海贝格十分关心挪威的前途，并具有激进的政治社会观点。他的戏剧创作，有的反映社会道德问题，有的反映男女之间的爱情问题，有的反映政治问题。《国王米达斯》（1890）、《陛下》（1896）和《我决心保卫我的国家》（1912）都是具有政治内容的剧本。《陛下》的攻击矛头直接指向瑞典国王。另外两部比较重要的戏剧是《阳台》（1894）和《爱情的悲剧》（1905），写的都是有关爱情和社会道德的问题。《阳台》的情节较离奇，是在当时流行于欧洲的新浪漫主义的影响下创作出来的。

## 【海厄曼斯，H.】

（Herman Heijermans 1864 ~ 1924）荷兰剧作家、小说家。生于鹿特丹。犹太血统。历任杂志编辑、新闻记者、剧团领导人等职。1893年发表处女作——自然主义小说《复活主日》和描写犹太难民的独幕剧剧本《亚哈绥鲁》。后来创作了一系列



《好望号渔船》剧照

写实主义的具有社会主义倾向的剧本《犹太人区》（1898）、《第七诫》（1899）、《好望号渔船》（1901）、《万圣节》（1904）和《睡美人》（1909）等，共30余部。另著有长篇小说多部。

最著名的剧本《好望号渔船》描写荷兰的捕鱼船主波士为了获取巨额保险赔偿金，强使贫苦渔民巴伦兄弟驾驶漏船出海，致使二人丧命。巴伦的母亲为此先后失去了丈夫和4个儿子，只好盼望儿媳妇能生个孙子。剧作通过渔民的悲惨遭遇控诉了资本主义社会。《万圣节》则以南生神父诱奸年轻姑娘丽塔的罪行揭露了教会的伪善和黑暗。他的剧本都有较深刻的社会内容，表现出对荷兰工农大众的同情，作者因而被誉为“荷兰第一个社会民主主义剧作家”。

## 【海尔曼，L.】

（Lillian Hellman 1905～1984）美国女剧作家。1905年6月20日生于南方新奥尔良市。祖辈为德国犹太移民。父亲经商失败，随父母迁居纽约。曾就读于纽约大学，后在出版公司、百老汇和米高梅电影公司担任过剧本审读工作。读稿之余，从事剧本写作。1934年剧本《儿童节目》在百老汇上演，获得极大成功，首次演出即连演691场，一时载誉剧坛。1939年推出《小狐狸》连演410场，被剧评界视为海尔曼压卷之作。1941年写《守望莱茵河》；1944年写《搜索的风》；1946年写《树林那边》，此剧为《小狐狸》的前篇；1951年写《秋园》；1960年写《阁楼上的玩具》。

晚年，海尔曼致力于回忆录的写作，有《一个未成熟的女人：回忆录》（1969）等著作出版。

海尔曼一生获得多次荣誉奖赏。剧本《守望莱茵河》得1941年纽约戏剧评论界奖；《阁楼上的玩具》于1960年得纽约戏剧评论界奖；1962年还曾任全国文学艺术院副主席；1969年《一个未成熟的女人》得全国文艺书籍奖；同年全国文学艺术院为酬答她在戏剧、电影、文学上的成就和贡献，授予她金牌奖。此外她还接受了若干著名大学的荣誉学位及嘉奖。

海尔曼还是个社会活动家，1938年曾访问苏联、法国及西班牙。1937年西班牙内战开始，她即参加联合反法西斯难民委员会。1940年成为美国和平运动领导人之一。1945年第二次世界大战结束前夕，海尔曼被邀去苏联视察前线。50年代时曾被美国国会非美活动委员会传讯，因拒绝出席作证，被列名于好莱坞10人案的黑名单内，失掉了剧本写作和上演的权利，又被罚巨款，不得不出售家产。1960年《阁楼上的玩具》上演成功后，海尔曼才稍解困境。1984年6月30日因心脏病猝发逝世。

海尔曼的创作是现实主义的，以情节见长。她的作品可以分为两种类型：一种写美国上层中产阶级的霸道行径，剧中人

往往图谋私利而使他人归于毁灭，如《儿童节目》中制造谣言诬陷女教师致死的学生及其家长，《树林那边》中靠告密、走私、重利盘剥、巧取豪夺而致富的马库斯·哈巴德及其长子本杰明，《小狐狸》中为了争夺财产，骨肉相残的雷吉娜，《守望莱茵河》中以告发反纳粹分子为要挟、企图敲诈巨款的布朗柯维斯伯爵等。



海尔曼像

美国人民对当时希特勒纳粹德国与墨索里尼法西斯意大利在欧洲的暴行，采取不闻不问、置身事外的态度。海尔曼的《守望莱茵河》上演后，唤起了美国人民的良知，为后来美国参战作了动员。这一类反对霸道者的戏剧海尔曼一共写了4部。

另一类是写旁观者或称无所作为的人的戏，共4部，剧中人多数临危动摇和徘徊不前，终于成为过于天真或无自知之明的牺牲者。如《未来的日子》写一些工会工作者对掠夺者袖手旁观，使工会工作失败；《搜索的风》写美国外交界自由主义分子在第二次世界大战前夕支持英国张伯伦对纳粹德国的绥靖政策沦于政治失节和家庭破裂；《秋园》讽刺一批群居在老小姐康斯顿丝塔克曼开设的寄宿舍里、无所作为的可怜虫；《阁楼上的玩具》写主人翁裘里安·勃尼埃把爱和对金钱的需要视为一切，认为金钱可以买到幸福，便用不义之财为两位老姐姐购买奢侈礼物，而他的妻子又恐失却爱情，无意中泄露了秘密，以致全家遭殃。

海尔曼的剧作，情节是多层次的，惯于用辛辣讽刺的笔触来描绘世态人情，对反面角色的描写尤其入木三分。她写霸道者的戏比写旁观者的戏更为动人。她在剧中予霸道者以控诉，予旁观者以鞭笞。正面人物往往是自由主义的美国知识阶层与孤苦无告的小人物。她的本色不在于写英雄崇拜，而在于在恶势力的弥漫中，敢于写出叛逆者的行径，着墨不多，但引起读者与观众的深切同情。

## 【汉姆生，K.】

（Knut Hamsun 1859～1952）挪威剧作家、小说家、诗人。出身于贫苦农民家庭，没受过学校教育。19岁时他的一首长诗和一部小说出版后，开始了十几年的流浪生涯。19世纪80年代，两次到美国，当过农业工人和电车售票员，也作过关于文学问题的讲演，回国后便集中精力从事创作活动。

汉姆生是19世纪末和20世纪上半期欧洲最著名的作家之一，曾获1920年诺贝尔文学奖。他的作品被译成20多种文字。他的主要成就在小说方面，剧本只有6部，其中的《在生活的掌握之中》（1910）曾于1911年由莫斯科艺术剧院上演，1914年又被M. 莱因哈特搬上德国舞台，两次演出都很成功。

在汉姆生的6部戏剧中，三部曲《国门》（1895）、《生活的游戏》（1896）和《晚霞》（1898）占有比较重要的地位。这3部剧本写的是一个尼采信徒一生中3个不同阶段的生活和思想变化过程及其可悲

的结局。汉姆生不重视情节结构，强调表现人物性格，特别是他们的各种心理活动。显然，汉姆生接受了斯特林堡的影响，脱离了易卜生的现实主义传统。

汉姆生对于资本主义社会的现实生活极其不满，但他自己却从一个贫苦农民变成一个土地所有者，在作品里还不时流露出没落贵族阶级的思想感情。他笃信尼采哲学，最后堕落成纳粹主义的信徒。在第二次世界大战期间，他拥护希特勒对于挪威的占领，反对挪威爱国者开展反法西斯斗争。大战结束后，他曾以叛国罪被判刑，后因年老多病获释放。

## 【汉斯伯里，L.】

(Lorraine Hansberry 1930 ~ 1965) 美国剧作家。是第一个在百老汇演出并获得巨大成功的黑人女剧作家。生于芝加哥，父亲是富裕的地产经纪人。汉斯伯里上过几所大专院校，学过舞台设计和绘画，1950 年搬到纽约，1959 年她的处女作《太阳下边的一颗葡萄干》在纽约百老汇上演，受到高度评价。剧本主要描写居住在芝加哥贫民窟里的一个黑人家庭在金钱的诱惑下，母亲、儿子和女儿的不同反应。此剧在百老汇上演了 530 场，还改编为电影和歌舞剧，在美国剧坛产生过较大影响。第二部剧本《西德尼·布鲁斯坦窗口的标语》（1964）写生活在纽约格林威治村里的男男女女，主人公西德尼被黑人政治活动家说服，在窗口挂了标语，支持改良主义政客奥哈拉竞选，谁知被奥哈拉出卖，终于幻想破灭。但这时离开他的妻子又回到他身旁，他表示要在绝望中奋斗下去。汉斯伯里患癌症中年夭折后，百老汇上演了她描写非洲解放运动的剧本《白人》（1970）。她的始终未搬上舞台的剧本《饮水葫芦》（1972）和《花有什么用处?》（1972），也由百老汇出版。汉斯伯里的艺术特点是人物真实可信，对话隽永，富于幽默感，耐人寻味。

## 【汉特克，P.】

(Peter Handke 1942 ~ ) 奥地利剧作家、小说家。生于格里芬。1961 年入格拉茨大学攻读法律。60 年代末期在联邦德国参加青年运动，并开始文学创作。在理论上他反对“介入文学”，猛烈抨击“左派文学”，同时又自称信仰“自由主义的马克思主义”。他的美学主张和创作实践，明显地带有对传统和习惯挑战的性质。最初的剧本《预言》（1966）既没有情节，也没有人物，是



汉特克像

由一连串的谚语、套话、陈词滥调组成的语言流。《自咎》（1966）被汉特克称为对天主教会的忏悔和在独裁政权面前自怨自艾的“形式的模仿”。《骂观众》（1966）使他一举成名，他自称这是一出“说话剧”，剧本既没有情节，也没有戏剧性的人物和对话，只有 4 名演员站在舞台上宣讲作者反幻觉主义的戏剧观。作者试图对传统的表演与接受方式进行原则性的批判，让观众摆脱被

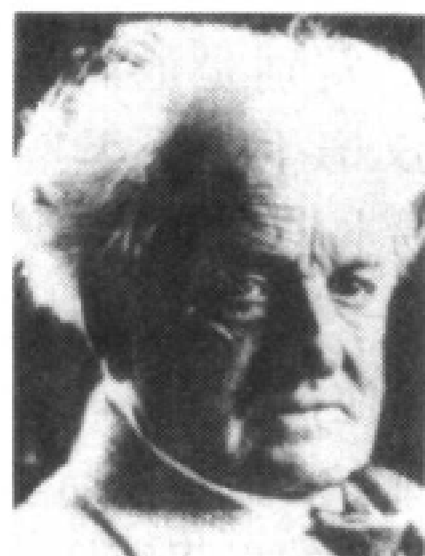
动接受的地位，让舞台成为对现实的否定。《卡斯帕尔》（1968）是他影响最大并引起严肃讨论的作品，作者在剧中展示了语言对人的折磨和现代资本主义“舆论工业”对于人的思维的控制。《被保护人要作保护人》采用哑剧形式，以比喻和寓意的手法，表现了主人与仆人之间的关系。作者一方面继续其反传统戏剧的实验，另一方面则又不厌其详地表演那些无关紧要的行为过程。《随想曲》（1970）由意思不连贯的语言构成，以展示他反对传统戏剧规则的意图。《驰骋在博登湖上》（1971）表现人是怎样变成套话和繁文缛节的奴隶的。作者并未采用虚拟的情节和人物，而是借助一个抽象模式，把各种各样行为和说话用蒙太奇手法串连在一起。《无理性的人死光了》（1974）借即将死亡的大资本家克维特的故事，表现了晚期资本主义社会的全面异化和即将灭亡的各种征兆。这出戏被认为是作者摆脱早期戏剧风格的标志。

汉特克的“说话剧”实际上是语言的蒙太奇，他是根据维特根斯坦的“语言批判哲学”，从语言和行为结构入手，再现现实，揶揄现实的。70年代后期以来，汉特克主要从事小说、散文创作，偶而也写写广播剧。

## 【豪普特曼，G.】

（Gerhart Hauptmann 1862 ~ 1946）德国剧作家。

**生平** 1862年11月15日生于德国东部西里西亚的上萨尔茨布伦（现属波兰），父亲是旅店老板。豪普特曼青年时代曾习绘画、雕塑、历史和表演艺术。1885年定居在柏林郊区，开始从事文学创作，并与



豪普特曼像

自然主义文学团体“突破社”发生联系。1887 ~ 1888年相继发表短篇小说《狂欢节》和《铁道守路人蒂尔》。1889年第一部剧作《日出之前》在柏林自由舞台首演成功，一举成为德国自然主义戏剧代表人物。1896年因创作《汉奈蕾升天记》（1893）而获得格里尔帕策奖金。1899年又因创作《车夫亨舍尔》（1898）第二次获得格里尔帕策奖金。1912年获诺贝尔奖金。德国莱比锡大学和英国牛津大学相继授予他荣誉博士学位。

19世纪80年代之后，一方面豪普特曼戏剧创作硕果累累，另一方面围绕着他的争论也日益激烈。1890年柏林警察局禁止公开上演他的剧本《织工》（1892）。1914年德皇威廉二世拒绝向他颁发勋章。第一次世界大战爆发后，豪普特曼对战争的帝国主义性质认识不清，以为德国是在抵抗外来势力。当法国作家R. 罗兰要求



《车夫亨舍尔》剧照

他谴责德国发动帝国主义战争时，遭到拒绝。随着形势的发展，他很快便觉醒过来。战后，他表示拥护德国第一个共和国，魏玛共和国视他为德国精神界的代表，授予他勋章。1924 年维也纳造型艺术学会授予他荣誉会员称号，1928 年普鲁士作家协会吸收他为会员，莱因河畔的法兰克福市授予他歌德奖金。在第一次世界大战后的社会动荡年代，他到处呼吁统一，宣传人道主义思想，在政治上却采取不介入党派斗争的态度。1933 年希特勒上台后，豪普特曼隐居在阿格奈滕多夫。1945 年秋天，约·罗·贝希尔前去拜访，请他出来担任文化联盟主席，参与德国战后的民主复兴工作，他欣然应允，在准备迁往柏林前夕，于 1946 年 6 月 6 日逝世。



《獭皮》剧照

**剧作** 豪普特曼是在欧洲自然主义文学运动的影响下开始戏剧创作的，他的创作受当时流行的资产阶级社会学、遗传学影响颇深。但他并不拘泥于自然主义的艺术主张，作品带有明显的现实主义性质，如 19 世纪末创作的所谓“家庭戏剧”和描写社会基本矛盾冲突的所谓“时代戏剧”。豪普特曼使一度处于停滞状态的德国戏剧重新呈现出活力。他的剧作表现了当时的社会问题和被侮辱、被损害的人们为人的尊严所进行的多方面的斗争，他的自然主义剧作是反映特定社会状况的历史性文献。其中某些剧本，在艺术上带有明显的叙事文学倾向，被称为现代史诗剧的先驱。

他的第一部剧作《日出之前》以西里西亚农村为背景，运用自然主义手法通过对一户农民家庭的描写，反映了德国由农业经济走向工业化过程中资产阶级家庭的衰落、农民阶级的急剧分化、剥削阶级的残忍和广大下层人民群众的贫困化。作者把剧中一对恋人——幻想进行社会改革的作家阿尔弗雷德·罗特和执意摆脱罪恶家庭关系的海伦的悲剧，归结为酒精中毒和遗传，暴露了他历史观的局限性。

1890～1891 年，自由舞台又相继上演了豪普特曼的《和平节》（1890）和《孤独的人》（1891）。前者依伯是表现遗传问题，后者表现了资产阶级知识分子由于性格的犹豫不决，在事业和爱情上都遭到失败的故事。

19 世纪 90 年代初期，豪普特曼的戏剧创作转向直接描写尖锐的阶级斗争和社会矛盾。《织工》（1892）以 1844 年西里西亚纺织工人起义为题材，在德国戏剧史上第一次描写了无产阶级形象，表现了无产阶级的群众性斗争，控诉了资本主义剥削的罪行。这是豪普特曼最著名的剧作。它在艺术上打破了传统戏剧塑造单一中心人物的方法，剧中的主人公是一个集体，他们有着共同的遭遇、追求和感受，他们被苦难的生活捆在一起，于是同心协力为自身的解放而斗争。作者对每个人物都进行了精心雕琢。一首当年流行在织工中的《血腥的法庭》歌曲，贯穿全剧始终，使之成为作品的主旋律。剧本采用经过加工提炼的方言刻画人物性格，突出了地方色彩。

豪普特曼的《獭皮》（1893）被称为“偷窃喜剧”。剧本通过一个表面头脑简单，实则很有心计的洗衣妇沃尔夫大娘巧

妙地瞒过地方警察、密探偷窃木材和獭皮的故事，辛辣地揭露和讽刺了普鲁士官吏的愚蠢、刚愎自用与政权机构的腐败。豪普特曼在戏剧结尾处，让案件不了了之，被盗者甘认倒霉，盗窃者被宣布为诚实的良民，无能的断案者继续当官，生活依然如故。这一方面说明作者在理论上受到自然主义的影响，有意识地使他的剧本有别于古典戏剧的结构方法；另一方面也表露了作者对于戏剧史诗化倾向的偏爱。《獭皮》在德国戏剧史上与莱辛的《明娜·封·巴尔赫姆》、克莱斯特的《破瓮记》并称为德国3大喜剧。8年之后，作者又创作一出悲喜剧《火灾》(1901）作为《獭皮》的续篇，但由于女主人公带有明显的市侩习气，她的行为和结局并不能象沃尔夫大娘那样令人同情。

1893年11月《汉奈蕾升天记》在柏林德意志剧院上演，它标志着作者艺术活动天地的扩大。剧本描写一个受养父虐待的少女投河自杀未遂，被救后送入贫民救济院，在昏迷状态中产生了摆脱饥饿、困苦，被天使引入幸福天堂的幻觉。此剧被称为“幻梦戏剧”。作者把现实世界与基督教神话巧妙地揉在一起，在对比中表现人间苦难，为那个时代的社会提供了一面镜子，表达了作者深厚的人道主义感情。戏剧史家们认为豪普特曼这部剧作及其以后的《可怜的亨利希》(1902)、《碧芭在跳舞》(1906）等，都具有“新浪漫主义”倾向，属于梅特林克、斯特林堡、霍夫曼斯塔尔所代表的抒情戏剧之列。

《弗洛里昂·盖耶》(1896）以16世纪上半叶德国农民战争为题材，描写了一个具有矛盾性格的骑士在农民战争中的悲剧性结局。主人公盖耶既参加农民斗争的行列，决心捣毁贵族的“老鸹窝”，却又幻想出现一个“人民的皇帝”，以保持中世纪的骑士制度。由于表现在主人公身上的两种截然相反的立场无法调和，初次上演不能为观众理解，反应十分冷淡。《车夫亨舍尔》(1899）和《罗泽·贝恩特》(1903）是豪普特曼以婚姻和爱情为题材的优秀作品，它们以19世纪末20世纪初的西里西亚农村为背景，以自然主义手法表现了那些粗犷的普通人的悲剧性遭遇。《大老鼠》(1911）是一部具有强烈社会批判性的剧本，生动地描写了发生在柏林一家公寓里的种种风流韵事，以象征笔法表现了第一次世界大战之前德国资本主义社会制度面临崩溃的趋势。

豪普特曼戏剧创作的主要成就，在第一次世界大战之前已经完成。此后的作品远不如早期作品，只有1932年创作的《日落之前》至80年代尚有一定的艺术魅力。这部剧作描写70岁的出版家马蒂亚斯·克拉森，因欲与一个20岁的少女莫肯·彼得斯结婚而引起父子两代人的纠葛。随着年龄的增长和环境的不利变化，豪普特曼逐渐脱离了现实题材，向古典撷取精英。他的《阿特里德斯四部曲》〔包括《伊菲革涅亚在德尔菲》(1940)、《伊菲革涅亚在陶里斯》(1942)、《阿加门农之死》(1942）和《埃莱克特拉》(1944)〕描写古希腊传说中阿特里德斯因犯罪而遭到神谴的悲剧故事。由于题材久远，语言不够通俗，风格不够一致，艺术上亦显粗糙，因而始终未能获得理想的演出效果。

豪普特曼除创作了40多部剧本外，还写过许多诗歌、散文等。他的剧本《织工》和《獭皮》、《沉钟》在“五四”运动以后介绍到中国，对中国话剧艺术的发展有过一定影响。

## 【赫里谢金德尔，B.】

（Bharatendu Harishchandra 1850～1885） 印度近代印地语剧作家、散文家、诗人。出生于印度北方邦贝拿勒斯（今瓦腊纳西）一富有的商人家庭。他在短短的一生中，除进行创作外，还主编多种文学性和其他内容的杂志，建立诗社、文学俱乐部和文化协会，成为当时的文坛领袖。由于他的作品中反映了民族复兴的强烈愿望和爱国主义思想感情，人们称他为“帕勒登杜”，意为“印度之月”。

赫里谢金德尔创作了 9 部剧本，改编和翻译了 10 部剧本。他创作的剧本有历史剧、神话传说剧，也有现实剧。从体裁来分，有诗剧、诗文混合剧和话剧。1875 年，他改编了诗文混合的多幕剧《信守不渝的国王》。故事取材于神话传说，目的是要在群众中唤起民族自豪感。1876 年他写了代表作《印度惨状》。这也是一个诗文混合的多幕剧，带有活报剧和象征剧的特点。他采用了古典梵语戏剧中的一种拟人化的手法，将印度所面临的悲惨处境——饥饿、疾病、天灾、人祸等都用人物来代表，以促使人民觉醒起来，振兴民族和国家。《印度母亲》的基调和《印度惨状》是一致的。《尼勒德维》取材于历史，塑造了一个反击外族入侵的女民族英雄的形象。作者最后的剧本是 1884 年写的《烈女的威力》，取材于《摩诃婆罗多》。

赫里谢金德尔亲自组织演员演出自己的剧本，获得了很大成功。他的全部文学创作，包括剧本、散文和诗歌，在近代文学史上占有重要地位，文学史家把 19 世纪下半叶称作印地语文学的“帕勒登杜时代”。

## 【黑贝尔，F.】

（Friedrich Hebbel 1813～1863）德国剧作家。1813 年生于韦塞布仑，1863 年在维也纳逝世。父亲是个穷苦的泥瓦匠。黑贝尔 13 岁当学徒，刻苦自学。1835 年到汉堡补习大学课程。次年开始在海德堡和慕尼黑攻读哲学、历史和文学。1839 年回汉堡。1840 年，他的剧本《犹滴》在柏林上演取得成功，奠定了他在文坛上的地位。此后他游历了巴黎、罗马和那不勒斯。在巴黎结识了海涅，完成了他的主要作品《玛丽亚·玛格达莱娜》（1844）。1846 年到维也纳之后，陆续创作出许多剧本，主要有《阿格妮斯·贝尔瑙厄》（1851）、《吉格斯和他的戒指》（1856）等。根据德国古代民间史诗编写的《尼伯龙根三部曲》（1861）在魏玛宫廷剧院公演引起轰动，获得席勒奖金。

黑贝尔一生共创作了 15 部剧本，主要成就是悲剧。他发展了克莱斯特的心理描写，形成自己的特色。其中最成功的剧本《玛丽亚·玛格达莱娜》是德国现实主义戏剧的杰作。女主人公克拉拉遵从父命，背弃了恋人弗里德里希，与莱昂哈特结婚，而莱昂哈特抛弃了她。她走投无路，投井自杀。弗里德里希在决斗中杀死了莱昂哈特，自己也受了致命的重伤。作者把这部剧作称为“市民悲剧”。剧中主人公毫无出路的生活环境和精神状态，反映了当时德国广大的小手工业者受到资本主义工业发展的威胁而日趋没落的景况。

1848 年革命失败后，黑贝尔创作的剧本都取材于历史、神话和传说。《阿格妮斯·贝尔瑙厄》写巴伐利亚公爵的儿子阿布莱希特与理发师的女儿阿格妮斯结了

婚。公爵认为这危害了国家利益，父子发生冲突。最后公爵父子和解，阿格妮斯被溺死。《吉格斯和他的戒指》写吕底亚的国王想改革制度和习俗，结果身败名裂。这两部剧本集中反映了黑贝尔在1848年革命失败后的消极立场和主张：现存制度神圣不可侵犯，个人与国家发生矛盾时，必须牺牲个人。

除了戏剧之外，黑贝尔还创作有小说及诗歌。

## 【黑伍德，J.】

（John Heywood 1497～1580）英国剧作家。写过许多短剧或“插剧”。这些剧本标志着英国戏剧已由中世纪过渡到伊丽莎白时期的喜剧时代，其中最著名的一部名为《四个P的戏》。剧中4个角色的名字都以“P”打头，一个行脚僧，一个卖赎罪券的教士，一个制药的和一个小贩。4个人比赛看谁最能说谎，最后行脚僧赢了；他说的谎是在他全部游历中从未遇到一位失去耐心而大发脾气的女人。此剧约在1520年在宫廷剧院演出，20年后和黑伍德的另外两部剧本《天气戏》和《爱情戏》一同出版。黑伍德受《乌托邦》作者托马斯·莫尔思想的影响，其剧作中也有人文主义的萌芽。

## 【霍尔堡，L.】

（Ludvig Baron von Holberg 1684～1754）　丹麦剧作家、历史学家。出身于挪威卑尔根一个军人家庭。1702年移居丹麦，1704年毕业于哥本哈根大学神学院。1717年获哥本哈根大学哲学和形而上学教授职位，1737年任大学总监。对丹麦启蒙运动发生过重大影响。



霍尔堡像

霍尔堡是第一个用丹麦语言从事戏剧创作的多产剧作家，一生共创作了33部喜剧，全都是为哥本哈根国家剧院写的。其“性格喜剧”中著名的有《政治工匠》（1722）、《大惊小怪的人》（1726）、《法国的让》（1722）、《埃拉斯穆斯·孟塔努斯》等，多选择社会上的一些人物类型，展示其性格的缺陷和弱点，进行道德说教。他的“举止喜剧”著名的有《假面舞会》（1724），《蒙面女郎》和《亨立克和潘尼拉》等。这类喜剧大多描写年轻男女一见钟情、几经曲折最后终成眷属的故事。《伊萨卡的尤利西斯》（1723）和《梅兰培》（1723）是对德国冗长的历史大戏和法国亚历山大诗体悲剧的戏拟之作。

霍尔堡的喜剧从题材到风格都深受莫里哀影响，剧中常以小市民、农民等小人物为主人公，充满浓郁的平民生活气息和情趣。著名文学作品尚有讽刺长诗《彼德



《埃拉斯穆斯·孟塔努斯》剧照

·鲍斯》（1719～1720）和幻想旅行小说《尼尔斯·克里姆地心游记》（1714）等。丹麦文学史家称他为“丹麦文学之父”。

## 【霍尔塔特西斯，G.】

（Georgios Hortatsis 约 1550～?） 希腊剧作家。出生于克里特岛，受过良好教育。1580～1600 年间，写了 3 部剧作。

《埃罗菲莉》是一出悲剧，经常上演。埃罗菲莉是国王菲洛戈诺斯的女儿，她和将军帕纳勒托斯秘密结婚。国王获悉后杀害将军，把他的手脚放在一个金钵里，作为结婚礼物赠给埃罗菲莉，公主见了不胜悲痛，自杀身死，组成歌队的少女们杀死了国王。该剧模仿意大利作家吉拉尔迪的古典悲剧《奥尔比凯》，但是处理题材的手法很新颖，并且排除了意大利悲剧中常有的杀人流血场面。布局遵守三一律。第 4 幕写父女之间的意识冲突，哀婉动人。写埃罗菲莉的悲伤一幕，富于抒情意味。该剧想象奇特，引人入胜，风格崇高，韵律和谐，诗歌与音乐、舞蹈相结合，特具魅力。

《卡祖尔沃斯》是一出喜剧。剧中一对青年尼科洛斯和卡珊德拉互相爱慕，但是姑娘的养母把女儿许配给一个老年人。后来发现，卡珊德拉原来是那个老年人的女儿，曾被土耳其人劫走。剧中人物滑稽可笑，有吹牛军人、妓女、鸨母及混用希腊语、拉丁语，意大利语而引人误会的教师，还有贪食的奴隶、狡诈的小偷、滑稽的丑角。该剧的主要情节、相识的场面和定型的人物，都来源于意大利喜剧。剧情发展迅速，语言幽默，诗词优美。

《古帕里斯》是一出田园剧。剧中的牧人古帕里斯爱上帕诺里亚，阿勒克西斯爱上阿图萨，两个牧女不接受他们的爱情，而愿过自由自在的生活。后来，两个牧人向爱神阿佛罗狄忒祈求，女神叫她的儿子小爱神用箭射两个牧女，促成两对姻缘。该剧模仿奇埃科的意大利田园喜剧《卡利斯托》，把原来的神话人物和理想生活转化为克里特岛的真正牧人和现实生活，只保留着阿佛罗狄忒所起的作用。《古帕里斯》因此显得新鲜、单纯，富有人情味。

霍尔塔特西斯是莎士比亚的同时代人，为希腊杰出的戏剧诗人。

## 【霍尔瓦特，Ö. von】

（Ödön von Horváth 1901～1938） 奥地利剧作家。父亲是匈牙利外交官。霍尔



霍尔瓦特像

瓦特终身为匈牙利公民，却自称为“德国作家”，文学史家多根据他的奥匈帝国背景，称他为奥地利作家。霍尔瓦特 1901 年生于亚德里亚海滨城市阜姆（现称里耶卡）。1919 年入慕尼黑大学攻读戏剧学、哲学和日耳曼语言文学。1920 年参与《青春》杂志的编辑工作，并首次发表文学故事。1923 年成为职业作家，1931 年因创作《维也纳森林的故事》（1930）获克莱斯特奖金。德国法西斯执政后，他于 1934 年被迫出走奥地利。1938 年逗留法国巴黎期间，被暴风刮断的树枝砸死。年仅 37 岁的霍尔瓦特为后世留下了 17 部剧本、3

部长篇小说和一些诗歌、散文作品。

德国法西斯攫取政权之前，霍尔瓦特是德语国家最受重视的青年剧作家之一。他亲身经历和体验过在资本主义社会中的孤立无援和灾难性危机，他的激进的政治态度和对德国现状的敏锐观察，使他在戏剧创作中特别着意描写社会制度和个人面临的政治、社会及道德危机。他的戏剧创作的中心主题是个人与社会之间的斗争。他的主要描写对象是小市民及其生存环境。在霍尔瓦特看来，德国这些在经济上失去根基的小市民，在政治和社会地位上成了水上浮萍，极易成为国社党徒蛊惑宣传的俘虏，他们那种在胆战心惊之中又能随波逐流的本领，使他们极易成为法西斯主义鄙俗而残忍的工具。他把小市民的丑恶意识放到一个特定的时代和环境中，加以揭露和鞭挞，使他的批判成为一种时代的和社会的批判。他在艺术上遵循时代戏剧传统，采用大众戏剧形式，少用夸张和激化戏剧冲突的方法。剧中人物的语言具有口语色彩，但又充满表明其教养水平不高的辞藻。他的这些努力，挽救了一度濒于衰落的大众戏剧，把它推到了一个新的、现实主义的高峰。

霍尔瓦特早期的剧作多具纪实性质。



《维也纳森林的故事》剧照

《3018 制高点上的骚乱》（1927）以德国建造缆车酿成众多工人死亡的事件为依据；《斯拉德克，黑暗帝国的士兵》（1929）以德国人权协会提供的政治谋杀档案资料为素材。作者在这类作品中把魏玛共和国时代的国防军和司法机构描写成反动社会发展倾向的征兆，表现了深深植根于现实社会关系中的极端放纵、残忍的小市民及其逆来顺受的处世哲学的危险性。

1930 年创作的政治喜剧《意大利之夜》，标志着霍尔瓦特在大众戏剧创作方面的重大进步。作者通过德国某小城镇的一个“保卫共和国协会”举办的“意大利之夜”年会同一个法西斯团体在同时同地举行的所谓“德国日”和夜间军事演习发生的冲突，表现了当时德国政治力量的对比。《维也纳森林的故事》（1931）描写一个维也纳少女玛丽安妮因追求安逸生活，抛弃作屠夫的未婚夫和父亲，落入一个在事业上遭到失败、但又喜欢吹牛撒谎的青年手里，受尽磨难和侮辱，最后重又回到屠夫和父亲怀抱的故事。玛丽安妮是霍尔瓦特塑造的少女形象中最为感人的一个。《卡西米尔与卡罗利妮》（1931）的背景是世界经济危机年代的慕尼黑十月节。作品表现了失业者对于饥饿的恐惧，对于美好生活的向往。《信念、爱情、希望》（1932）中的女主人公伊丽莎白因失业进行无执照小本生意，被抓住后课以罚款。一个爱上她的警察替她还了钱，但当他了解到真相以后又将她遗弃。伊丽莎白走投无路、自寻短见。以上剧作，是霍尔瓦特大众戏剧创作中的精华，它们不再有旧大众戏剧那种廉价的笑料和“大团圆”。

德国法西斯执政以后，霍尔瓦特前期作品中那种关于个人对抗社会的主题，逐渐变成了关于世态炎凉的描写。《从塞纳河来的陌生人》（1933）以贫穷是造成谋杀的原因为主题。《费加罗离婚记》（1935）以有组织的斗争可能是战胜贫穷

的一条出路为主题。作者一方面表示赞成革命，另一方面却又要求对敌人施以模糊的人道主义。

他的小说《时代之子》（1936）曾由黎烈文于1941年译成中文发表在《现代》杂志上。

## 【霍夫曼斯塔尔，H. von】

（Hugo von Hofmanns thal 1874～1929）奥地利剧作家，抒情诗人。生于维也纳一犹太民族银行经理之家，曾在维也纳大学攻读法律和法国语言文学，1899年获哲学博士学位。自16岁开始发表文学作品，大学毕业后很快成为职业作家。第一次世界大战爆发后曾从军，后来又继续从事文学创作。1929年长子自杀后，他也因脑溢血而逝世。



霍夫曼斯塔尔像

霍夫曼斯塔尔是19世纪末20世纪初德语文学中新浪漫派潮流的代表人物。他的早期剧作始于19世纪90年代，剧本多具抒情性、哀歌性对话，语言运用极为娴熟，人物描写细腻。他的《提香之死》（1893）表现了意大利伟大画家丰富、充实、劳动的一生。独幕剧《傻子和死亡》（1893）表现了一个在智慧上早熟的人，自以为进行了不懈的追求，其实却一无建树，临死时反倒产生了重新生活的愿望。这部作品流露了观察与行动的对立、厌世与渴望生活的对立、孤立与现实感的对立。类似情绪在《白扇子》（1897）、《皇帝与女巫》（1879）、《昨天》（1891）等剧中都有所表现。进入20世纪以后，霍夫曼斯塔尔的重要作品有《埃勒克特拉》（1903）、《俄狄浦斯和司芬克斯》（1906）、《俄狄浦斯王》（1905）、《阿尔克斯蒂斯》等。作者试图运用弗洛伊德精神分析方法，对古希腊题材进行新的解释和重新评价，这种尝试对后世作家影响颇大。他曾为R. 施特劳斯创作了13部歌剧脚本，其中最著名的有《玫瑰骑士》（1911）、《失去影子的女人》（1919）、《阿拉贝拉》（1933）等。

霍夫曼斯塔尔于1920年同M. 莱因哈特发起创立萨尔茨堡戏剧节，并为此创作了两部宗教题材的剧本《每一个人》（1911）和《萨尔茨堡的世界大舞台》（1922）。前者描写一个富商成了金钱的奴隶，由于找到了宗教信仰，才解脱了人间罪孽的故事。后者描写一个乞丐，认为现存统治制度是上帝意志的造物。这两部剧作表现了作者从天主教学说中寻找现实问题答案的意图。根据卡尔德隆剧本改编的《塔》（1922），描写一个波兰王子在统治者的权势欲与被统治者的暴力行动之间怎样被一步步毁灭的故事。

霍夫曼斯塔尔还创作过小说和散文，编辑出版过几种很有影响的读物，如《德国小说选》（1912）、《德语读物》（1922）和《奥地利文库》（1915，共20卷）。

## 【霍赫胡特，R.】

（Rolf Hochhuth 1931～　）德意志联邦共和国剧作家。青年时期曾作书商并在大学旁听。1963年发表处女作《基督的代表》，随后加入瑞士国籍。1963年《基督

的代表》在西柏林自由人民舞台公演，轰动西方剧坛。剧本对话采用诗体形式，以



霍赫胡特像

现实主义手法描写1943年10月德国法西斯在梵蒂冈教廷纵容下屠杀犹太人的罪行；剧本曾获联邦德国三种文学奖金。喜剧《助产士》（1972）描写的是联邦德国所谓“福利社会”的房荒问题。女主人公护士长涉菲采用各种计谋，烧毁一处贫民窟，迫使官僚政客不得不让无家可归的居民迁入为联邦国防军新建的住宅。剧本采用大量方言土语，以增强喜剧效果。《吕西斯忒剌忒和北约》（1973）借用阿里斯托芬《吕西斯忒剌忒》中妇女反对男人打仗的情节，描写了欧洲人民反对美国在爱琴海一个小岛上建设导弹基地的斗争，表明每一个人对于世界历史发展的进程应负的责任。著名剧作还有《士兵们》（1966）、《游击队员》（1970）、《法官们》（1979）和《猎人之死》（1976）等。

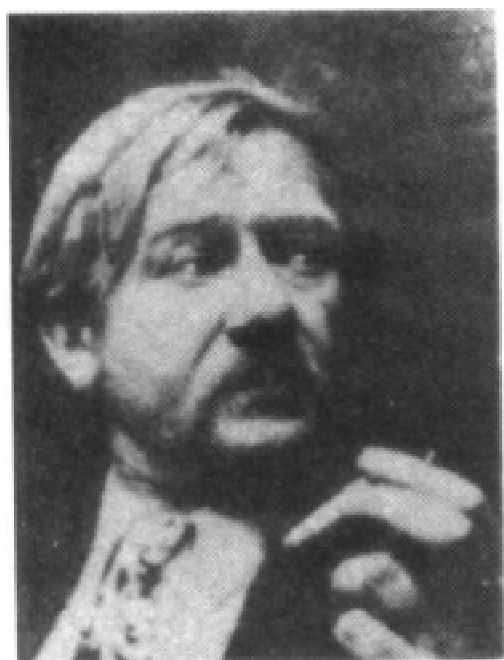
## 【基德，T.】

（Thomas Kyd 1558～1594） 英国戏剧家。1558年11月6日生于伦敦。没有上过大学，由于才气过人，被划“大学才子”之列。约在1589年写出名噪一时的《西班牙悲剧》。据认为他还写过一部悲剧《哈姆雷特》，使莎士比亚写作同名悲剧时受惠匪浅，但已失传。基德生性坦直，不随流俗，加之与马洛过从甚密，1593年5月被指控为无神论者而下狱，次年12月30日在贫困中去世。

基德对罗马戏剧家塞内加的复仇悲剧加以改造，保留其道德说教、戏剧结构和暴力渲染方面的特点，辅之以本国历史剧的强烈动作性，从而创造出一种紧张、刺激性强又富于戏剧效果的复仇悲剧。《西班牙悲剧》是一部典型的复仇悲剧，杀人流血、装疯卖傻、戏中套戏、鬼魂游荡等等情形一应俱全。尽管台词不够自然，角色也嫌呆板，但由于情节结构紧凑，人物心理描绘细致和无韵诗体用得恰当，所以自1589年首次上演后，几十年内被一再演出。《西班牙悲剧》的剧情大致是：西班牙贵族唐·安德利在格斗中被葡萄牙王子巴塞拉杀死，之后与其未婚妻相爱的贺拉旭也被巴塞拉杀害。贺拉旭的父亲赫罗尼莫因丧子而近乎疯狂，后来借演戏之机杀了凶手，随后也自杀。唐·安德利的鬼魂偕复仇精灵在序幕中就已出现，此时见大仇已报，便返回了冥界。

## 【基普哈特，H.】

（Heinar Kipphardt 1922～ ） 德意志联邦共和国剧作家。青年时期学习医学、哲学和戏剧，先后在杜塞尔多夫、柏林从医。1950～1959年任民主德国柏林德意志剧院艺术顾问，开始从事戏剧创作。1959年赴任联邦德国杜塞尔多夫剧院艺术顾问。1960年迁居慕尼黑，并任剧院艺术顾问。1973年以后为职业剧作家。其处女作《紧急寻找莎士比亚》（1952）是一部讽刺喜剧，描写一个剧院艺术顾问寻找剧作者的故事，表现了作者对民主德国现实的认识。1962年上演后获民主德国国家文



基普哈特像

学奖金。1964年在慕尼黑剧院上演了他的剧作《将军的狗》，剧本采用审案戏形式，描写了一个法西斯将军的犯罪活动及战后联邦德国法律界对他的姑息，表现了作者对现实生活中法西斯势力复辟活动的忧虑。《J. 罗伯特·奥本海默案件》（1964）是联邦德国60年代出现的“纪实戏剧”的代表作，剧本运用了美国原子能委员会于1954年公布的审讯资料和以美国原子物理学家罗伯特·奥本海默遭美国政府审讯的有关报道，表现了自然科学的新发现不应该用来为战争目的服务的主题，剧本演出后轰动了欧美戏剧界。《约埃尔·布兰德》（1965）根据历史事实描写了德国法西斯用100万犹太人的生命换取西方盟军一万辆载重汽车的交易，表现了法西斯种族理论中的资本主义特性。基普哈特的戏剧创作，刻意揭示历史与现实的矛盾，从而取得政治性效果。

## 【基维，A.】

（Aleksis Kivi 1834～1872）　芬兰剧作家。生于新地省努尔米耶尔维镇一个裁缝家庭，1859年考入赫尔辛基大学，后因家贫，中途辍学，返回故乡从事写作。他的第一部5幕话剧《库勒沃》取材于芬兰民族史诗《卡勒瓦拉》，叙述奴仆库勒沃受到主人刁难后置主人于死地，然后自杀的故事。全剧结构严谨，情节跌宕起伏，是芬兰戏剧史上第一部悲剧，1860年获芬兰文学协会剧本奖。后来他又相继创作出喜剧《荒原上的鞋匠》（1864）和讽刺剧《订婚》（1866）。前者描述两兄弟一个求婚失败，一个酗酒误事，情节曲折，妙趣横生；后者描写一个金钱至上的女人为得到一笔数目可观的遗产，不惜采用卑劣手段排挤丈夫和孩子的故事。基维写过一部短小的抒情剧《黑夜和白昼》，描绘一位双目失明的姑娘如何重见光明。剧中洋溢着浓厚的诗意。基维还创作了一些反映中上层社会生活的剧本，如悲剧《逃亡者》（1867）、《康齐奥》（1868）和正剧《列娅》（1869）、《列奥与丽娜》（1877～1878），这些剧本都不同程度地带有宗教色彩和抽象的说教性质。

## 【吉达罗夫，K.】

（Камен Зидаров 1902～　）　保加利亚戏剧家、诗人。生于特尔诺沃地区的德拉干诺沃村。1918年开始发表作品。曾先后任人民军剧院、人民剧院分院、伐佐夫人民剧院经理。1949年开始戏剧创作，写了大量反法西斯斗争题材和历史题材的作品。前者如《沙皇的恩典》（1949）、



吉达罗夫像

《封锁》（1960）等；后者如《伊凡·希什曼》（1963）、《魔法师鲍扬》（1972）等。吉达罗夫也写有现代题材的剧作，如《奋进的年月》（1954）、诗体喜剧《安蒂娜与英雄》（1965）、《阿得里安娜·奥尔洛娃的爱情》（1971）、《相逢在罗马》（1974）等，其中成就最高的为《沙皇的恩典》和《伊凡·希什曼》。

《沙皇的恩典》以第一次世界大战期间沙皇斐迪南同女教师拉迪奥诺娃之间的矛盾冲突为中心展开情节，揭露了斐迪南阴险残忍的本质，塑造了一个普通女教师崇高善良的形象。剧本上演后引起强烈的反响，成为屡演不衰的保留剧目。诗剧《伊凡·希什曼》表现了14世纪沙皇希什曼及其妹玛丽亚在奥斯曼帝国入侵时为祖国作出重大牺牲的故事。剧本以对人物内心冲突的深刻揭示成为历史剧中脍炙人口的作品。

## 【季洛杜，J.】

（Jean Giraudoux 1882～1944）法国文学家、戏剧家。1882年10月29日生于贝拉克。1903年入巴黎高等师范学院，毕业后先后在德国及美国哈佛大学任教。1907年返回巴黎，1909年出版短篇小说集《外省的妇女》，1910年进外交部任职。第一次世界大战时应征入伍，1921年起从事外



季洛杜像



《特洛伊之战不会爆发》剧照

交工作。1940年德国法西斯入侵法国，吉洛杜辞去外交部公职，专事写作。1944年1月31日猝死于巴黎。《西格弗瑞德》是他的第一部剧作，由著名导演茹维于1928年首演，一举成名，此后茹维导演了他的大部分剧作。

季洛杜一贯谴责那些迎合观众趣味的媚俗剧作家，主张恢复戏剧自身原有的高贵与尊严，认为演出是一个国家进行道德或艺术教育的唯一形式。

季洛杜不屑于虚构故事情节，而是乐于向尽人皆知的古老的神话传说、圣经故事取材。他笔下的人物往往只追求绝对的自我，并有意识地美化自己剧作中的青年主人公，把他们视为优雅和人生的光辉象征。例如，《特洛伊之战不会爆发》，把女主角希腊美女海伦对自我的绝对追求表现得淋漓尽致。

季洛杜共写了15部剧本，总的主题是探讨忠诚与纯真。他认为每个人有按照自己意愿建立自己个人世界的绝对权利，然而在他的剧作里，这种观念往往被迫屈从于命运的安排而不能实现，如在《安菲特律翁38》（1929）、《特洛伊之战不会爆发》（1935）、《埃勒克特拉》（1937）等剧中都是诸神在主宰人世间的一切。《犹

滴》的女主人公犹滴施美人计诱惑敌军将领，但她却真心爱上敌方首领才失身，最后，为使自己向往的“自由”绝对化，犹滴亲手砍下了心爱者的头颅。《西格弗里德》、《安菲特律翁38》和《埃勒克特拉》都是战争题材的剧作，《特洛伊之战不会爆发》则直接描写战争。他本人在第一次世界大战中的亲身经历使他厌战，因此在涉及战争的神话题材或当代题材剧作中，均对战争表示深恶痛绝，并对和平主义表示赞赏，这种观点在法西斯主义猖獗的30年代是有害而无益的。

季洛杜的剧作语言华美典雅，他惯于把人世上平凡的一切，提高到他追求的永恒的境地，因此问题的提出与解决似乎亦随之而升华到另一个境界。他死后发表的《沙依奥的疯女人》（1945）中伊萨贝尔让她的城市着魔，《昂丁娜》（1939）中昂丁娜回返到死亡和忘却的国度里等，把仙境、梦幻同真实糅为一体，从表面上看似乎失真，内里却有着永恒的涵义。

此外季洛杜还写了长短篇小说和回忆录20余部，电影脚本两部，是一位创作力旺盛、精力充沛又勤奋的业余作家。

## 【加蒂，A.】

（Armand Gatti 1924～　）　法国剧作家。生于摩纳哥。父系意大利侨民，为扫街清洁工。加蒂十几岁时曾做零工，德军占领期间参加游击队，曾被关进集中营。第二次世界大战后，负责《被解放的巴黎人》报司法栏，成为特派记者，50年代中国之行后写了剧本《黑鱼》（1958），1959年，另一剧本《牛蛙》上演。60年代初加蒂曾去南斯拉夫及古巴拍摄电影。他的剧作都触及重大社会问题，战斗倾向日益鲜明。写集中营的有《鼠崽》（1960）、



加蒂像

《塔腾贝格集中营的第二次存在》；写工人受压迫状况的有《清道夫奥古斯特·G.虚构的生平》（1962）；写纳粹种族主义的有《一颗暂存行星的编年史》（1963）；写死刑的有《两把电椅之前的公众之声》（1966）；涉及消费社会问题的有《圣·布莱斯街的十三个太阳》等。

加蒂追随布莱希特、皮斯卡托和梅耶荷德的传统，致力于介入生活的社会剧。他的剧作多用电影手段，场次很短，地点频变，布景多样，调动一切视听设备，打破传统时空结构。他力图泯灭梦境与现实的界线，用戏剧的外在形式表现人物的内心感受，从而揭示社会的和心理上的病态。加蒂剧中材料挤塞，以至有“繁富到混乱”之弊。他是当代剧作家中反对荒诞派戏剧最力的一员，但在舞台调度的多样性方面，又接近先锋派戏剧。

## 【加雷特，J. B. de A.】

（João Baptista de Almeida Garrett 1799～1854）葡萄牙戏剧家、作家、政治家。1799年2月4日生于波尔图，1854年12月9日卒于里斯本。早期作品受新古典主义思潮的影响。1823年，流亡英国和法国，文艺思想开始转向浪漫主义。1832

年，随自由党军队回到波尔图，进入自由党组成的政府任职，负责教育工作。1837年任国会议员和戏剧总监。在戏剧总监任上，他创建戏剧艺术剧院，推广民族戏剧，并创作了《吉尔·维森特》（1838）、《堂娜菲莉帕·德·维列娜》（1840）、《圣塔伦的刀匠》（1841）、《路易斯·德·索萨教士》（1844）等剧本。

加雷特是葡萄牙浪漫主义文学运动的代表人物。他的剧作，大多取材于葡萄牙历史和传说，流露出强烈的民族感情。

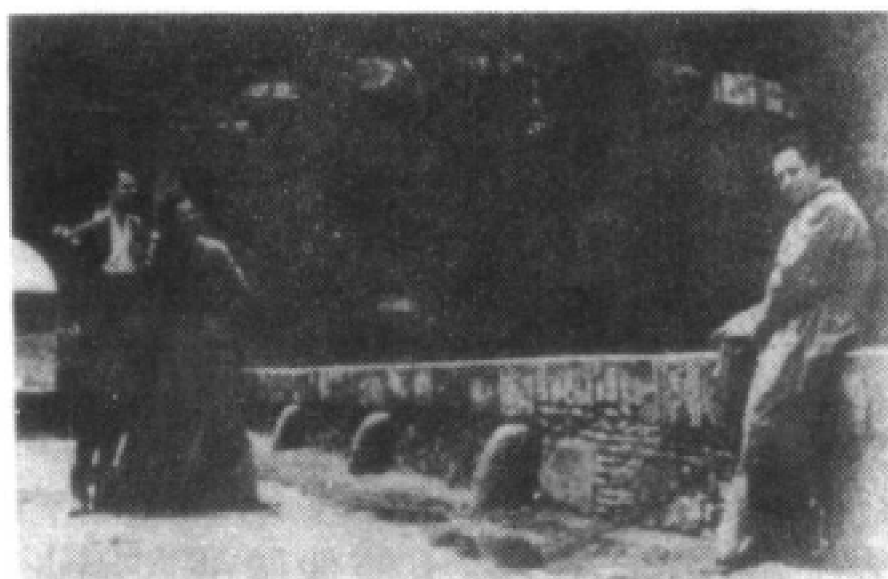
## 【加缪，A.】

（Albert Camus 1913～1960） 法国戏剧家、小说家、评论家。祖籍法国阿尔萨斯，1913年11月7日出生在阿尔及利亚东部的蒙多维镇，母亲是西班牙人，父亲是农业工人。加缪是在阿尔及尔的贫民区



加缪像

长大的，靠奖学金和半工半读进了中学和大学。他在大学主修哲学，1933年投身反法西斯运动，次年加入法国共产党，旋即退出。这期间，他组建了劳动剧团，免费为劳动群众演出，并与人合作，写出以反暴政为内容的剧本《阿斯杜里起义》，遭到当局禁演。他还参加了阿尔及尔电台的剧团，经常到城乡各地去演出。第二次世界大战爆发以后，加缪完成了小说《局外人》、哲学随笔《西绪福斯神话》、剧本



加缪（右）和演员在一起

《卡利古拉》和《误会》。

《卡利古拉》写于1939年，6年后才得以首演。剧本取材于古代罗马历史。剧中的卡利古拉原本不是一个暴君，但是他以为可以凭借自己的权力追求一种毫无限制的自由，成了一个被这种荒诞的自由纠缠得丧失了理智的暴虐的刽子手，最后卡利古拉用他的死说明，人不能独自获得自由，以众人为敌的人是不可能自由的。

《误会》写于1941年，1944年首演。剧情取自一则社会新闻：一个想发财的捷克人离开了家乡，过了25年，他成了富翁，带着妻子和孩子回来了。他的母亲和妹妹在他出生的村庄里经营一家旅店，已经认不出他了。他开玩笑地想开一个房间，并露出了他的钱。到了夜里，母亲和妹妹把他谋杀了。谋财害命是出于“误会”，而这误会不是别的，正是荒诞。然而，若是人们真诚，例如主人公直言身份，误会就不会发生。在一个冷酷不公的世界里，人也可以真诚自救，这是此剧的一种含义。



《卡利古拉》剧照

1941年底，加缪参加了抵抗运动，后来担任了《战斗报》驻全国抵抗运动的代表。巴黎解放之后，《战斗报》公开发行，加缪是主编之一。不久，加缪的健康状况恶化，同时也由于法国战后改革进展甚微，他的心情十分沉重，逐渐退出新闻界，埋头于文艺创作，但是他仍关心当代的重大事件。这个时期，加缪发表了小说《鼠疫》、剧本《戒严》、《正义者》和哲学随笔《反抗者》。

《正义者》（1949）要说明的是，一切行动都是有界限的，假使超越这种界限而又使行动正当，那么行动者自己起码要同时接受死亡。

《反抗者》的发表，使加缪和萨特之间发生了激烈的争论，从此他不再过问政治，但在阿尔及利亚战争中，他却挺身而出，呼吁双方和解，招致双方的不满。从此，加缪陷入极大的精神苦闷之中，创作也呈现出衰竭状态，所发表的作品只有中篇小说《堕落》、短篇小说集《流放与王国》和几部改编的剧本。1957年，加缪"因他的重要文学作品透彻认真地阐明了当代人的良心所面临的问题"而获诺贝尔文学奖金，1960年1月4日死于车祸。

## 【加西亚·洛尔卡，F.】

（Federico García Lorca 1898 ~ 1936）西班牙诗人、剧作家、导演。1898年1月5日生于格拉纳达。先在格拉纳达大学求学，后进入马德里大学，同时开始创作诗歌、散文和戏剧，曾在欧洲各国和美国旅行。由于兼擅音乐和绘画，对民间文艺有浓厚兴趣，对他的创作风格产生了强烈影响。1930年他参加马德里大学"茅屋"剧团，到各地巡回演出古典戏剧，如维加的《羊泉村》，自任导演和演员，并为了



加西亚·洛尔卡像

使农村观众易于接受，经常加以改编。1936年7月内战开始时被暗杀。其剧作可以分为3类：①以19世纪末社会为背景的浪漫剧。偏于抒情，如《马里亚娜·皮内达》（1928）、《老处女罗茜塔》（1935）。②以民间故事为题材的闹剧。以俗语对白见长，如《古怪的鞋匠老婆》（1930）、《堂佩林普林在花园里与培利萨的爱情》（1931）。③以爱情、复仇、谋杀等为情节的悲剧，兼有强烈的戏剧冲突和浓厚的抒情意味，如《血姻缘》（1933）、《叶尔玛》（1935）、《贝尔纳达·阿尔瓦的家》（1936）。他的戏剧，即使是最现实主义的题材、散文的对白，也充满着诗意，因此有的评论家称之为"戏剧诗"。而受压迫的西班牙妇女的命运则是其剧目的普遍的主题，如《老处女罗茜塔》中的罗茜塔，所爱的表兄去南美洲后不再回来，与她共同生活专事培养玫瑰花的叔父也去世，只得孤独地度过余生；《贝尔纳达·阿尔瓦的家》中的寡妇贝尔纳达，把5个成年的女儿关在家里，免得引起风言风语，结果却造成了次女爱上了长女的未婚夫而绝望自尽的悲剧。

## 【迦梨陀娑】

（Kālidāsa） 印度古典梵语诗人、

剧作家。一般认为他是旃荼罗笈多二世的宫廷诗人，在世年代不晚于5世纪。他的生平事迹，流行有两种传说。一种说他是个婆罗门孤儿，由一个牧人收养，后与一位公主成婚。在公主的劝说下，他去迦梨女神庙祈祷，终于获得迦梨女神的恩赐，成为大诗人。这显然是后人根据迦梨陀娑（意思是“迦梨的奴仆”）这个名字所编的故事。另一种说迦梨陀娑晚年访问锡兰（今斯里兰卡），续写了国王鸠摩罗陀娑悬赏征求的下半首诗，一个名妓企图冒领赏金，当夜害死了迦梨陀娑。鸠摩罗陀娑查明真相，为迦梨陀娑举行隆重的葬礼，自己也投身火中而死。印度现存署名迦梨陀娑的梵语文学作品约有40多部，但其中多数是后人伪托的或同名作者的作品。公认的迦梨陀娑的作品有7部：抒情短诗集《时令之环》，抒情长诗《云使》，叙事诗《鸠摩罗出世》和《罗怙世系》，剧本《摩罗维迦与火友王》、《优哩婆湿》和《沙恭达罗》。

古典梵语戏剧本质上是诗剧，与其他古典梵语戏剧家相比，诗歌成分和戏剧成分在迦梨陀娑的诗剧中达到最完美的统一。他善于按照戏剧艺术的要求安排情



迦梨陀娑长诗中的人物（绘画）



《沙恭达罗》剧照（印度）

节，设计戏剧性场面，塑造人物性格，揭示人物心理；同时，在戏剧艺术许可的范围内，充分发挥他的诗歌才能。他擅长描绘景色和抒发感情，而且严格切合剧中人物的环境和心理；他长于修辞炼句，但从不故意卖弄诗才。

迦梨陀娑的3部剧作都以宫廷生活为背景，以国王为男主角，以爱情为主题。《摩罗维迦与火友王》是5幕剧，描写历史人物火友王和在战乱中沦为宫娥的维达巴国公主摩罗维迦的爱情故事。故事内容可能是受跋娑的《惊梦记》影响，取材于民间流传的优填王传说。这部戏剧结构严谨，情节生动，一般认为，它是迦梨陀娑的早期作品。跋娑的《惊梦记》和迦梨陀娑的《摩罗维迦与火友王》奠定了古典梵语戏剧中描写帝王艳史的宫廷喜剧类型。只是由于迦梨陀娑的名望高于跋娑，在以后出现的这类宫廷喜剧中，多数是以《摩罗维迦与火友王》为模式。

《优哩婆湿》（剧名全译是《通过勇力获得优哩婆湿记》）是5幕剧，描写天国歌伎优哩婆湿和人间国王补卢罗婆娑相爱的故事。优哩婆湿和补卢婆娑的故事是印度最古老的神话传说之一，迦梨陀娑根据自己所处的社会生活进行创造性改编，赋

予这个古老神话传说以全新的意义。剧中的优哩婆湿虽然是天女，但她作为歌伎，命运掌握在天帝手中，这正是人间歌伎地位的反映。迦梨陀娑在剧中热烈歌颂优哩婆湿冲破天国罗网，大胆追求自由恋爱和世俗幸福的叛逆精神，闪烁着民主性的思想光芒。《优哩婆湿》全剧富于浪漫色彩，诗情洋溢，风格爽健明朗，文字朴素、生动、优美，结构紧凑。其中的第4幕尤为著名。

《沙恭达罗》（剧名全译是《由于一种信物而重新找到沙恭达罗记》）是7幕剧，描写净修林女郎沙恭达罗和国王豆扇陀的恋爱婚姻故事。豆扇陀行猎时遇见沙恭达罗，两人相爱而结婚。不久，豆扇陀返回京城，临别时，将戒指作为信物交给沙恭达罗。后沙恭达罗怀着身孕，上京城去找国王。但由于遭到仙人诅咒，结果失落了戒指，豆扇陀也完全忘却往事，拒绝接纳沙恭达罗。最后，豆扇陀重新获得沙恭达罗遗失的戒指，诅咒的魔力随之解除，破镜终于重圆。关于豆扇陀和沙恭达罗的故事，最早见于史诗《摩诃婆罗多》。迦梨陀娑匠心独运，将这个古老而平凡的故事改造成充满诗意的戏剧。剧中沙恭达罗形象丰满，性格完整，是一位印度古典美的女性形象。《沙恭达罗》赞美纯真的爱情，颂扬下层人民的正直善良和他们对美好生活的向往，并以婉转曲折的方式鞭挞统治者的灵魂。在艺术上，全剧诗意盎然，情节波澜起伏，人物性格鲜明，心理刻画细腻，风景描绘优美，语言丽而不华、朴而不质，达到了内容和形式的完美统一。

《沙恭达罗》在古代印度广泛流传，版本很多。在中世纪，又被大量译成各种印度方言。在近代，也正是《沙恭达罗》首先为迦梨陀娑赢得世界声誉。1789年英国梵文学者威廉·琼斯率先将《沙恭达罗》译成英文出版，并称颂迦梨陀娑为“印度的莎士比亚”。此后，《沙恭达罗》被译成其他欧洲文字，在欧洲文学界，尤其在德国，引起巨大反响。在中国，自20世纪20年代起，出现过多种《沙恭达罗》译本，但都是根据英译本或法译本转译的。1956年，中国首次出版依据梵文原著翻译的《沙恭达罗》（季羡林译）。自50年代以来，中国先后两次将《沙恭达罗》搬上舞台。

## 【戒日王】

（Rājaputra Śīlāditya 590～647）印度帝王、诗人和戏剧家。本名曷利沙·伐弹那。606～647年在位期间，统一北印度，定都曲女城。他信奉湿婆教，也崇尚佛教。他积极赞助文化学术活动，本人也从事文学创作。归在他名下的著作有诗歌《八大灵塔梵赞》（梵文原本已佚，现存宋代法贤的汉语音译本和意译本）；剧作《妙容传》、《璎珞传》和《龙喜记》。《妙容传》是4幕剧，描写优填王与宫娥妙容的爱情故事。《璎珞传》也是4幕剧，主题与《妙容传》相同，情节也类似，都属于宫廷喜剧类型。《龙喜记》是5幕剧，取材于印度故事集《故事广记》（原本已佚，现存简写本《故事海》）中的云乘故事和现已失传的佛典《持明本生话》。前3幕描写持明国云乘太子与悉陀国公主相爱结婚。后两幕描写云乘太子生怜悯之心，以自己的肉身喂食大鹏鸟，后被高利女神救活。中国唐代赴印求法的高僧义净曾记述说：“戒日王取云乘菩萨以身代龙之事，辑为歌咏，奏谐弦管，令人作乐，舞之蹈之，流布于代”（《南海寄归内法传》）。这是一部佛教和印度教教义相混合

的戏剧。在序幕中，开场的献诗是献给佛陀的，而舞台监督的开场白表明这部剧本是在因陀罗的节日上演的。这是戒日王本人对佛教和印度教兼容并包的宗教思想在创作上的反映。此剧在中国有藏语译本和汉语译本。

## 【近松门左卫门】

（1653～1724） 日本剧作家。原名杉森信盛，别号巢林子。杉森家是武士世家，但近松的父亲已失去正式武士的身份，成为“浪人”。近松青年时期在京都公卿们身边服过役，这使他增长了古典文学方面的学识和修养，并得到接触木偶戏——净瑠璃著名艺人宇治加贺掾的机会。当时，净瑠璃和歌舞伎都较发达，近松门左卫门则把这两个剧种从单纯欣赏表演提高到具有戏剧文学价值的高度，形成日本演剧史上划时代的进步。

近松早期的剧本创作，是他“习作时期”的产物。因当时的戏剧脚本不署作者姓名，所以有些剧本无法确定是否为近松所作。1683 年，近松写了净瑠璃脚本《世继曾我》(《曾我兄弟的后嗣》)，经过宇治加贺掾的演唱，使得近松剧作者的地位得到社会承认。《世继曾我》是将长期流传的曾我兄弟复仇故事加上虚构成分写成的，把戏剧的矛盾冲突集中到 24 小时之内，这种结构使当时的观众耳目一新。以后近松除为净瑠璃名艺人宇治加贺掾、竹本义大夫（1651～1714）写净瑠璃脚本外，还为当时歌舞伎的名优坂田藤十郎（1645～1709）写歌舞伎脚本。1684 年他创作了歌舞伎脚本《名妓夕雾七年忌》，1685 年又创作了净瑠璃脚本《景清出家》。1695 年近松成为歌舞伎剧团“都座”的专属作者，他为坂田藤十郎写了《倾城佛之原》、《倾城壬生大念佛》等名剧。

1703 年，近松为大阪净瑠璃剧团的竹本筑后掾（竹本义大夫）写了《曾根崎情死》一剧，受到热烈欢迎。从此他结束了为期 20 年兼作歌舞伎脚本作者的生涯，专心于净瑠璃剧的创作。



近松门左卫门画像

此后的 20 年中，近松写了大量的净瑠璃历史剧，比较有名的是《碁盘太平记》、《倾城反魂香》、《国姓爷合战》、《曾我会稽山》、《关八州繋马》等。其中《国姓爷合战》虚构了郑成功与吴三桂扶助明朝幼帝杀掉奸臣、击退鞑靼王的故事。这部剧以它离奇迭宕的情节、宏大多变的异国场面，轰动一时。近松的历史剧追求复杂的情节和新奇的结构，未能脱离封建意识与武士道德的范畴。近松的真正成就，是他在此期间写的净瑠璃社会剧。近松晚年所写的社会剧共 24 部。这些剧作真实地反映了德川时期的时代特点及平民的苦难与悲欢，是当时社会现象和封建社会矛盾的集中反映。特别是在这 24 部

社会剧中，有15部是写平民男女相爱或下层平民与妓女相爱，但在封建社会的重压下，被迫双双殉情自杀的“情死剧”，最具有激动人心的力量。主要作品有《情死万年草》（寺院侍童久米之介与次右卫门的女儿阿梅情死事件）、《今宫情死》（店铺女佣人纪佐与店铺伙计次郎兵卫情死事件）、《天网岛情死》（大阪纸店小店主治兵卫与妓女小春在天网岛情死事件）、《庚辛夕情死》（大阪菜铺养子半兵卫与妻子千代殉情事件）等。近松的社会剧除殉情剧外，还有《堀河复仇》，写丈夫长年跟随主君在江户值勤的武士之妻的悲惨命运。《大经师昔历》写大经师妻子阿三与茂兵卫的通奸事件。《油店惨剧》写不良青年的杀人事件。作者通过这类剧的细节，反映了当时妇女遭受玩弄的悲惨命运。

近松主张在写真实的基础上进行艺术加工。因此他写的社会剧，在刻画真实细节的同时，发挥了浪漫的、夸张的、抒情的才能，人物性格刻画鲜明，戏剧结构凝练紧凑，特别是他在每出戏的最后一场都要安排一段“道行段子”（即情死者赴死时的唱词），配以近松的极富韵律的抒情文笔，极力突出剧中人对生的留恋、对死的哀怨，形成感人肺腑的戏剧高潮，具有震撼人心的力量。近松笔下的这些文情并茂、充满血泪的“道行段子”一直传诵不衰。

## 【久板荣二郎】

（1898～1976） 日本剧作家。生于宫城县。1927年东京大学国文科毕业。在校学习期间，曾组织马克思主义艺术研究会。1926年参加日本无产阶级艺术联盟，在《文艺战线》上发表了剧本《牺牲者》，由箱子剧团上演。同年参加前卫座，后创建无产阶级剧场，继而参加东京左翼剧场。这个时期的作品还有《父亲》（1928）、《去年和今年》、《走运的兄妹》（1932）。1932年任无产阶级戏剧同盟中央常务委员，1934年无产阶级戏剧同盟解散后，和村山知义等建新协剧团。此后连续创作了《断层》（1935）、《东北风》（1937）、《我行我素》（1939）、《神圣家族》（1939）等现实主义作品。这些剧本克服了左翼戏剧时期简单化、公式化的创作倾向，从更广阔的角度，反映了日本资本主义社会的内在矛盾、劳资关系以及工人运动同政府当局的冲突。1942年加入松竹电影制片厂研究电影剧本创作。第二次世界大战结束后创作了《大曾根家的早晨》（1946）等电影脚本和《化合力》（1949）、《岩头之女》（1952）、《红色的毛衣》（1955）等剧本。

## 【久保荣】

（1901～1958） 日本剧作家、导演。生于札幌。1926年东京大学德文科毕业后参加筑地小剧场文艺部，研究、翻译德国戏剧。1929年和土方与志创立新筑地剧团。同年退团，参加日本无产阶级演剧同盟和东京左翼剧场文艺部，兼任《无产阶级戏剧》编辑。创办《剧场街》、《剧场文化》杂志。1930年发表处女作《国姓爷交战新说》（新筑地剧团上演）。1931年任专修大学德文科讲师，1932年发表《中国湖南省》，1933年任无产阶级戏剧同盟中央委员，同年写《五棱城的血书》。1934年无产阶级戏剧同盟解散后和村山知义等创建新协剧团，并担任建团公演剧目《黎明之前》的导演。1935年在关于社会主义现

实主义的争论中，主张反资本主义的现实主义。1937～1938年创作了他的代表作《火山灰地》（1938年新协上演，自任导演）。剧本反映了农民和地主的矛盾，表现了雨宫和资本家的顽强斗争。1940年被捕入狱，保释后拒绝参加当局规定的活动。1945年11月，与泷泽修等创建东京艺术剧场。1947年写《苹果园日记》、《小山内薰评价》。1951年发表长篇小说《烧窑》。1953年完成《日本的气象》，在1958年排演过程中自杀。

## 【久保田万太郎】

（1889～1963）　日本小说家、剧作家、导演、俳句诗人。生于东京。1914年庆应大学文科毕业。1911年发表剧本《游戏》、《序曲》。1915年参加以小山内薰为首组成的“旧剧研究会”。1921年协助市村座导演新派剧《妇系图》。此后陆续发表的剧作有：《雨空》（1920）、《不幸》（1924）、《短夜》（1925）、《大寺学校》（1927）、《在钓鱼池》（1935）以及战后的《秋草的故事》（1946）等。

1931～1938年，久保田万太郎曾担任东京中央广播局戏剧及音乐科长。1932年开始在筑地座任导演。1937年与岸田国士、岩田丰雄等成立文学座剧团，一直担任干事领导职务。在森本薰创作、杉村春子主演的《女人的一生》中任导演。另外，他还把许多日本的文学名著改编成新派剧的脚本搬上舞台，如泉镜花的《歌行灯》、谷崎润一郎的《春琴抄》、樋口一叶的《十三夜》等。第二次世界大战结束后，曾任日本演剧社社长、日本演剧协会会长、日本广播协会理事等职。1947年为日本艺术院会员。

## 【菊池宽】

（1888～1948）　日本小说家、剧作家。曾用笔名菊池比吕志、草田杜太郎。生于香川县高松市。1916年毕业于京都大学英文科，毕业论文是《英国及爱尔兰的近代剧》。在学习期间，曾与芥川龙之介等主办第三次和第四次《新思潮》杂志，成为“新思潮派”即新现实主义派的代表作家。1914年在《新思潮》上发表剧本《玉村吉弥之死》、《懦弱的丈夫》等。1916年《新思潮》连续刊出他的《屋顶上的狂人》、《海上勇士》、《阎魔堂》（后改为《奇迹》）等。1917年，他的独幕剧《父归》问世，1920年由市川猿之助的春秋座上演，轰动一时。田汉曾将此剧译成中文，在中国舞台上演出。

1919年，菊池宽的《藤十郎之恋》在大阪浪花座上演。翌年，根据他自己的小说《恩仇之外》改编的《超越复仇》由文艺座演出。再加上《父归》演出的成功，菊池宽成为知名的剧作家。这个时期，他还创作了《义兵甚兵卫》、《时间之神》、《恋爱病患者》等剧作。菊池宽的独幕剧具有构思新颖、结构严密、人物生动等特色，对当时的戏剧创作有一定影响。从小说《珍珠夫人》（1920）等问世后，菊池宽逐渐成为通俗小说家。

## 【喀巴尼，A. A. K.】

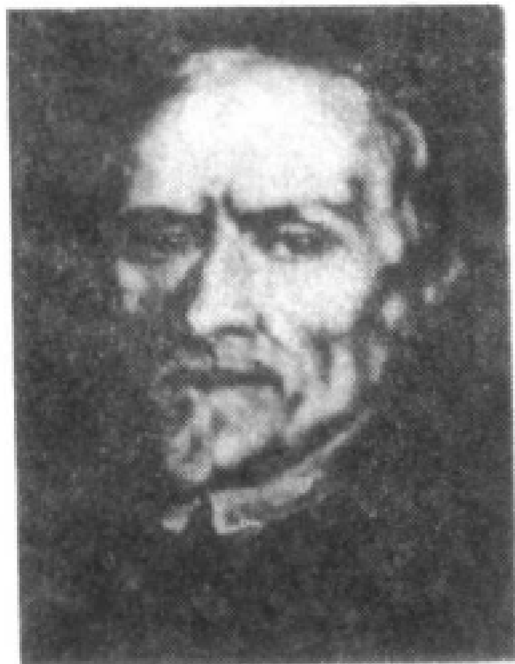
（Ahmad Abū Khalil alQabbānī 1833～1903）　阿拉伯剧作家、演员。叙利亚人。1878～1883年，他在大马士革和贝鲁特组织剧团，从事编剧、谱曲、导演和演出活动，演出效果很好。他的剧作多反映社会弊病，几乎每出剧中都有监狱和铁窗

的背景，表现了他对反动统治阶级的不满。在他的剧中还出现了古代阿拉伯国王和阿拉伯妇女（由男演员扮演）的形象，引起了封建顽固势力和宗教界人士的强烈反对。土耳其当局下令关闭剧场，禁止他演戏。1884 年他到埃及，在开罗的国家歌剧院演出了在埃及上演的第一部阿拉伯歌剧《大地的统治者》。他先后在开罗、亚历山大等埃及城市工作了 17 年，创作和演出了许多剧目，并把诗歌唱段和集体舞蹈动作成功地运用到戏剧艺术中。

喀巴尼创作和演出的剧目实际上是歌舞剧，故事情节和人物刻画比较简单浅显，最大特点是取材于阿拉伯历史和社会生活。他的剧作中，取材于《一千零一夜》故事的有《迈哈穆德王子》等；取材于阿拉伯古代爱情故事的有《昂泰拉》、《莱伊拉的痴情人》等；取材于历史故事的有《科斯罗王》、《库克班》等。喀巴尼还培养了一批戏剧人材，其中有些人后来成为著名演员或剧作家。喀巴尼被人们誉为“阿拉伯戏剧的脊柱”。

## 【卡尔德隆·德·拉·巴尔卡，P.】

（Pedro Calderón de la Barca　1600～1681）　西班牙剧作家、诗人。1600 年 1 月 17 日生在马德里的一小贵族家庭，曾



卡尔德隆像



卡尔德隆的舞台布景设计

入萨拉曼卡大学学习神学。1623 年写成第一部剧本《爱情荣誉和权力》，从此开始剧作家的生涯。他的剧本经常在宫廷的剧场上演，从此以宫廷诗人和剧作家而闻名。1637 年从军，参加了卡塔卢尼亚的战争。1642 年退役。1652 年出家，历任托莱多和马德里的教堂主持，并写作宗教戏剧。1681 年 5 月 25 日在马德里逝世。

卡尔德隆与维加齐名，是西班牙黄金世纪戏剧两大派之一的代表人物。他所开始的新的戏剧风格，影响了从 17 世纪中叶直到 18 世纪初的黄金世纪后期的文学。

卡尔德隆戏剧作品共约 120 出，其中宗教剧 80 余出、幕间剧 20 余出，可分以下几类：①以维护荣誉为主题的悲剧，如《最可怕的是嫉妒》、《医生的荣誉》、《秘密的伤害》、《秘密的报复》等；②本国历史剧，如《坚贞不渝的王子》、《萨拉梅亚的镇长》、《勃雷达之围》等；③外国历史剧，如《英国的分裂》、《空气的女儿》等；④以宫廷阴谋为题材的袍剑剧，如《精灵夫人》、《两道门的房子难以看守》、《更坏的并不总是肯定的》、《绶带和花朵》等；⑤以神话和传奇为题材的戏剧，如《厄克和纳西索斯》、《最迷人的是爱情》、《猛兽、闪电和石头》、《曼蒂布莱的桥》等；⑥以人生哲理思想为主题的戏剧，如

《人生是梦》、《现世的一切是真也是假》等；⑦宗教剧，如《十字架的崇拜》、《奇妙的魔术师》等。



《精灵夫人》剧照（西班牙，P. 卡尔德隆著）

卡尔德隆的戏剧结构严谨，富于深刻的心理探索。此外雕琢而讲究的语言以及定型化的人物塑造，表现出巴罗克风格的特色。卡尔德隆和维加相比，后者标志着民族戏剧的开始和成长，前者则标志定型和成熟；后者的风格以情感和热诚见长，前者则偏于象征和哲理；后者善于表现行动，前者则能够探索心理。但是，卡尔德隆的戏剧创作有两个阶段：前一阶段接近于维加的民族的、风俗的、现实的风格，后一阶段才显现出哲理的、心理的、甚至神秘的特色，从中可以看到克维多·伊·比列加斯和贡戈拉·伊·阿尔戈特的影响。一般认为《人生是梦》（1635）就是这两个阶段的分界线，也是他的代表作。这是3幕诗体哲理喜剧。主题思想在于阐明人生富贵之虚幻、唯有荣誉和责任为生活的唯一准绳。剧中现实和梦幻扑朔迷离的构思，带有东方色彩。剧本描写波兰王子塞希斯蒙多，因被迷信的父王认为将来会成为杀父祸国的暴君，自幼被幽禁于高塔。父王为了观察成年后的塞希斯蒙多，将其麻醉并乘其昏睡接进宫中，命朝臣们尊之为君。塞希斯蒙多醒后大发雷霆，谴责其父不该给他生命而又剥夺他的生活权利，于是重被麻醉送回塔上，醒来后以为自己方才是在作梦。此时民众起事反对国王将传位于其侄的决定，从高塔中放出塞希斯蒙多，拥上宝座。塞希斯蒙多以为和上次一样仍然是在梦中，不愿为王，但是他终于听人劝告，决心秉公办事，治理国家，成为一位贤明君主。剧本的次要主题为意志和宿命的矛盾，说明意志如果遵循荣誉和责任的准绳，就能改变宿命，否则相反，将被宿命所左右。两种特点交织在这部剧本里，非常明显。1642年写成的著名历史剧《萨拉梅亚的镇长》，反映了正义必然战胜特权、被压迫者的反抗必然取得胜利的思想，结构完整，情节紧凑，是西班牙古典戏剧中的杰作。

卡尔德隆后一阶段的宗教剧和他的神话传说剧一样，也有丰富的抒情性。从总体上看，他的戏剧是以人的命运和人的荣誉为其普遍的主题，尽管带有浓厚的宗教色彩，但也表现了西班牙传统的民族精神。他的影响一直延续到18世纪初，并且远及法国的戏剧和德国的浪漫主义文学。

## 【卡拉迦列，I. L.】

（Ion Luca Caragiale 1852～1912） 罗马尼亚剧作家和小说家。生于普洛耶什蒂城附近的哈伊玛列（今名卡拉迦列）村。父亲是律师，叔父科斯塔凯和约尔古都是很有名望的演员、剧作家和戏剧教育家。卡拉迦列只上过4年中学，先后作过舞台提词人、校对员、教师和剧院经理。1873年开始文学创作，1904年移居柏林，1912年在柏林去世。卡拉迦列的戏剧、小说和散文，构成了一幅19世纪后期至20世纪初期罗马尼亚社会的宏伟画卷。1878～



卡拉迦列像

1890年，卡拉迦列创作了一批重要剧本，如《暴风雨之夜》（1879）、《当约尼达先生遇到“反动派”的时候》（1879）、《一封遗失的信》（1884）、《狂欢节》（1885）和《冤狱》（1890）。这5部剧作除《冤狱》是农村题材的悲剧性作品外，其余均是以城市生活为内容的讽刺喜剧，主要抨击资产阶级社会和家庭生活，也讽刺了小资产阶级的软弱怕事。

4幕讽刺喜剧《一封遗失的信》代表卡拉迦列的戏剧创作高峰，也是罗马尼亚文学宝库中一部不朽的作品。它以一个县官的情书失落而引起的一场政治风波为主线，揭露了资产阶级选举制度的虚伪、家庭生活的堕落和政客们在官场的鬼蜮伎俩。剧中人物关系错综复杂，矛盾尖锐，情节曲折，语言诙谐。1884年布加勒斯特民族剧院首次上演时反映强烈，一直是剧院的保留剧目。此剧在许多国家公演过，50年代曾在中国演出。中国还出版了《卡拉迦列戏剧集》（1955）。

## 【卡瓦利多，E.】

（Emilio Carballido 1925～　）　墨西哥小说家、剧作家。生于维拉克鲁斯。曾在维拉克鲁斯大学教授戏剧。1950年，第一部剧本《罗萨尔瓦和掌管钥匙的人》获得成功，以夸张嘲弄的手法讥刺了外省生活的封闭保守。他的剧作有两种风格：一种是新现实主义，力图把日常生活写进戏剧；另一种是诗意的想象，几乎近于幻想。前者主要有《乌龟梦中的舞蹈》（1955），探索中产阶级的心理状态；《幸福》（1957），写一个老教师的一生；《联邦区》（1957），描写了首都的日常生活现象。后者之中较重要的有《中间地带》（1950）、《金线》（1956）、《狮子被放出来的日子》（1961）。在《科尔多巴的钟表匠》（1958）和《美杜萨》（1958）两剧中，这两种风格合而为一，较好的处理了个人在社会中的处境以及对爱和同情的渴望。70年代作品《一个小小的忿怒的日子》（1962）、《我也来说说玫瑰》（1958），更加强烈地批判了社会对个性的摧残。

## 【凯利，G. E.】

（George Edward Kelly　1887～1974）

美国剧作家。1887年1月16日生于费城。21岁时以轻歌剧演员的身份进入戏剧界。1922年，他的剧本《擎火炬的人》，引起戏剧界的注意。两年后，他把他的讽刺短歌剧《可怜的奥布里》扩展成讽刺剧《炫耀者》（1924），对自吹自擂的市侩习气进行了鞭笞。凯利最著名的剧作是《克雷格的妻子》（1925），该剧揭露了对妇女的占有欲和缺乏爱情的婚姻，以其深刻的题材和独特的技巧获得了1926年的普利策奖。1927年，他写了道德剧《看，新郎》，描写一个轻浮的摩登女人怎样受到她第一次真正爱上的男人的轻蔑以作为对

她的轻佻的惩罚。这是凯利在道德剧方面的又一次重要的尝试。1945 年，他写了具有洞察力的《深沉的赛克斯夫人》，1946 年又写了《致命的弱点》，描写一位妻子对她丈夫的艳事过于感情用事而失去丈夫的故事。此后凯利便再无惊人之作。凯利在戏剧上的成就在他的前半生已经基本完成，他对美国剧坛的主要贡献是严肃的道德剧。

## 【凯泽，G.】

（Georg Kaiser 1878 ~ 1945）德国剧作家，表现主义戏剧的代表性作家。生于马格德堡，年轻时在南美经商，染上疟疾回到欧洲，后受魏德金德和施特恩海姆的影响，开始创作剧本。他的剧本具有数学般的逻辑结构、强烈的反战倾向，上演后受到普遍欢迎。1933 年纳粹当政后他的剧本被禁演，1938 年流亡瑞士，1945 年在瑞士的阿斯科纳去世。

凯泽第一部有反响的剧本《卡来市的居民》（1914）是一部取材于英法百年战争的历史剧，主人公为了拯救家乡，献出了自己的生命。《珊瑚》（1917）、《煤气厂》（1920）抨击了资本主义的剥削制度。《从清晨到午夜》（1916）是他的重要作品，写一个银行出纳员力图摆脱金钱束缚，但终被金钱势力吞没的故事。《并存》（1923）通过一个当铺老板和他女儿的经历，说明人们之间是不会互相帮助的。《小道消息》（1924）是一出讽刺喜剧。凯泽晚期的作品有遁世思想和悲观主义倾向。凯泽一生写了 60 多部剧本，寻找“新人”是中心主题。他的作品风格多样，结构流畅，语言深刻、简练，再加上音响和灯光效果的运用，成为 20 世纪初叶德国舞台的重要实验戏剧。

## 【康格里夫，W.】

（William Congreve　1670 ~ 1729）英国剧作家。生于利兹附近的巴德塞镇。幼年时全家随父迁居爱尔兰。后进入都柏林大学三一学院，大约在 1688 年回到了英国。1691 年，康格里夫来到伦敦学法律，结识当时的大诗人J. 德莱顿，并在其赞助下开始写戏。1729 年 1 月 29 日在伦敦死于车祸。

康格里夫的第一部喜剧《老光棍》于 1693 年在皇家剧院上演获得成功。1695 年，康格里夫的另一喜剧《以爱还爱》在伦敦林肯客栈街新剧院首次上演，也很受欢迎。他唯一的悲剧《悼亡的新娘》（1697）上演后轰动一时，是康格里夫最受欢迎的作品。1700 年，康格里夫完成了他的杰作《如此世道》。这部剧在当时并未得到重视，但却是康格里夫至今仍被搬上舞台的唯一的创作。

康格里夫是英国王政复辟时期风俗喜剧的代表性作家。他的风俗喜剧一方面学习莫里哀，另一方面继承 17 世纪初期英国剧作家 B. 琼森的社会讽刺喜剧的传统，主要以英国上流社会的颓风陋习为讽刺和批判对象。在艺术上讲究结构，注重技巧，感情细腻而且语言优美。

## 【康特，M.】

（Minna Canth 1844 ~ 1897）　芬兰女剧作家。出身于工人家庭。女子师范学校肄业。1880 年从事剧本创作。第一部剧本《偷窃》（1882）以农村青年的爱情故事为线索，批判了酗酒恶习和宗教迷信活动，演出获得巨大成功。康特受易卜生影响，创作出一系列芬兰社会问题剧。《工人的

妻子》（1885）反映了工人生活的困难处境，同时鞭笞了男权主义。《苦命的孩子》（1889）反映了穷人失业、生活无着、只有斗争求生存的主题。

康特晚年的3部剧作《牧师之家》（1891）、《瑟尔薇》（1893）和《安娜·丽莎》深受俄国作家陀思妥耶夫斯基和Л.托尔斯泰的影响，注意人物的心理刻画，艺术上日见完善，但思想性都不如以前。

## 【考皮特，A.】

（Arthur Kopit 1937～　）　美国剧作家。出生于纽约市。1959年毕业于哈佛大学。在康涅狄格州居住。

考皮特是一位讽刺剧作家。他在《尼克受审记》（1957）、《得克萨斯的唐璜》（1957）和《过河入林》（1958）等早期剧作中就开始对美国的社会弊端进行冷嘲热讽。《尼克受审记》通过一个高中篮球队员因出卖比赛受到警察审讯的故事，揭示了美国社会的腐败。《印第安人》（1969）描写美国当局对印第安人实行种族灭绝政策，影射了美国军队在越南的暴行。



《印第安人》剧照

考皮特常用荒诞手法，通过塑造神话似的人物来抨击和鞭挞美国社会中的一些畸形现象。在他的荒诞剧《啊，爸爸，可怜的爸爸，妈妈把您挂在衣橱里，我是多么伤心》（1960）中，罗森伯特尔太太为了显示自己在家中的绝对权威，把丈夫害死，将尸体吊在自己卧室的衣橱里，她还将儿子禁闭在家中，但儿子不幸被保姆勾引，她盛怒之下将保姆掐死。作者在该剧中塑造了一个新型的“专制母亲”的形象，影射社会上普遍存在着的统治者残酷压迫被统治者的现象。《室内乐》（1971）一剧，写8个疯女人预感到有受男病人袭击的危险，因而杀死自己的一个伙伴以向男人们示威。考皮特这类剧本揭示出，在美国社会中存在着一种无形的恐怖和威胁在袭击人们心灵。

考皮特的其他剧本还有《英雄》（1964）、《妓女出来打网球的一天》（1965）、《富人的隐秘》（1978）和《机翼》（1978）等。

## 【考什，G.】

（Girishchandra Ghosa 1844～1911）印度孟加拉语戏剧家。出身于孟加拉地区一个中产阶级家庭，当过公务员。他曾与人合作组织流动剧团，创办业余剧场，亲自创作剧本、改写台词和插曲，并参加演出。1868年建立民族剧院，成为孟加拉第一座永久性剧场。他与D.米特拉被称为“孟加拉戏剧舞台之父”。

考什创作的剧本数量很多，据不完全统计有80余种，题材极为广泛，从古代历史传说到现代生活，从神话到民间故事，从幻想到现实，剧中多有涉及。他的剧作再现了印度民族的光荣传统，塑造了众多的历史英雄人物，揭露了社会上的阴暗面。最成功的剧本是《花开满树》。此外根据小说改编的剧本有《西达拉姆》（1903）；从《罗摩衍那》选材的剧本有《悉多成亲》（1881）、《悉多的林居生活》

（1881）、《罗摩的林居生活》（1881）、《悉多被掠》（1882）；历史题材剧本有《灾山》（1892）、《阿育王》（1904）；社会戏剧有《奉献》（1904）、《和平》（1906）等。他创作的剧本写出了孟加拉民族的思想感情，符合广大观众的心理，因而受到欢迎。

## 【考托纳】

（Katona Józséf 1791～1830） 匈牙利戏剧家。青年时代考入布达佩斯法学院，对戏剧产生浓厚兴趣，并参加了在布达佩斯演出剧团的活动。他化名参加剧团演出，翻译席勒和莎士比亚剧本，把流行的骑士小说改编成戏剧，自己也创作过一些剧本。由于官方严厉的检查制度，1815年，他被迫离开首都返回家乡，担任律师职务，文学创作只能在业余时间进行，后在故乡逝世。



考托纳像

考托纳的成功之作《邦克总督》写于1814年，当时并没有受到重视。1817年剧本经过改写后，他本想让地方剧团带到布达佩斯上演，但没有得到官方通过。直到1820年才印行问世，在作者逝世后才得以演出。

《邦克总督》是匈牙利第一部最成功的历史悲剧。这部5幕悲剧以史实为题材，表达出18世纪初匈牙利民族要求独立的进步思想。剧本描写国王安德烈二世于参加十字军远征期间，王后盖尔特鲁德宠信来自外国的王公大臣，置匈牙利贵族的特权和人民的苦难于不顾。心怀不满的贵族在彼图尔总督带领下谋反，但遭到受国王委托治理国政的邦克总督的反对，王后弟弟奥图用卑鄙手段诱骗邦克妻子梅林达。邦克总督出于家仇和人民的疾苦，一气之下杀死王后。剧中王后与邦克总督的冲突，实际上反映了暴虐者同整个民族的矛盾冲突。考托纳在《邦克总督》里善于安排戏剧冲突，通过人物行动刻画性格特征，准确地反映出剧中人的思想感情，从而产生巨大的感染力。1861年，匈牙利著名音乐家艾尔盖尔·费伦茨（1810～1893）把《邦克总督》改编成歌剧上演，获得很大成功，至今仍是匈牙利民族剧院经常上演的剧目。

## 【柯策布，A. F. F】

（August Friedrich Ferdinand Kotzebue 1761～1819） 德国剧作家。曾任维也纳、彼得堡等地的剧院院长，主编过多种文学和政治刊物。柯策布长期在俄国沙皇宫廷供职，1819年被一名大学生当作民族敌人谋杀。

柯策布是18世纪末到19世纪初德国最受欢迎的剧作家，从1779年到1839年曼海姆民族剧院上演柯策布的剧作1487次，远远超过席勒、莎士比亚与歌德。柯策布的剧作很能体察观众的心理，善于讨好观众，既有惊心动魄、催人落泪的悲剧场面，也有令人捧腹大笑的轻松插曲。同时也反映严肃的社会问题。主题一般都是扬善惩恶，结局都是大团圆。柯策布的戏剧作品有200多种，其中大多是所谓市民感伤剧和喜剧。随着时代的变迁，他的作

品大都成为历史陈迹，只有个别作品偶而被改编演出。主要剧作有《陌生人》（1789）、《印度人在英国》（1789）、《西班牙人在秘鲁，或罗拉之死》（1794）等。

## 【柯涅楚克，A. E.】

（АлексаНдр Евдокимович Корнейчук 1905～1972） 苏联剧作家。生于乌克兰工人家庭。当过铁路工人。1929年毕业于基辅国民教育学院文学系。1952年后被选为苏共中央委员。



柯涅楚克像

柯涅楚克的成名作是《舰队的毁灭》（1933）。此剧描写革命水兵为了不使舰只落入敌人之手而把它炸沉的斗争过程。此后的戏剧力作有《普拉东·克列契特》（1934）、《鲍格丹·赫梅里尼茨基》（1939）和《在乌克兰草原上》（1941）等。这3部剧作分别获得1941年和1942年度的斯大林奖金。

卫国战争爆发后，柯涅楚克奔赴前线，1942年写成《前线》，既讴歌了苏联军民的革命英雄主义精神，也揭露了军队高级指挥机构中存在的种种弊端。《前线》充分显示了柯涅楚克观察生活的政治敏锐性和艺术表现上的思想尖锐性，这也是柯涅楚克的重要创作特色。此剧曾在《真理报》连载，影响极大，曾由萧三译成中文，1944年在延安演出。

战后的戏剧创作有《请到兹翁科沃伊来》（1946）、《马卡尔·杜勃拉瓦》（1948）、《雪球花林》（1950）等。从中可看出他善于在生活中捕捉喜剧性因素的才能。《翅膀》（1954）、《星星为什么微笑》（1957）、《在第聂伯河上》（1960）、《一页日记》（1964）有明显的时代政治烙印。最后一部剧作《心的记忆》（1969），描写了一个曲折的爱情故事，已经没有了先前剧作的政治尖锐性。

## 【科柯施卡，O.】

（Oskar Kokoschka 1886～1980） 奥地利剧作家、画家、舞台美术家。生于布拉格一个艺术家家庭，在维也纳度过青年时期。1905～1909年学习工艺美术，1914～1917年在柏林参加表现主义文学团体“狂飙”。1920～1924年在德累斯顿美术学院任教，1934～1938年流亡布拉格和英国。1945年起生活在瑞士。科柯施卡作为表现主义戏剧的先驱，强调作品形式的新颖和舞台表演效果。他的剧本《斯芬克司和稻草人》（1907）以怪诞滑稽、打破幻觉的手法，表现了人世间颠倒错乱的关系，被称为德语国家超现实主义戏剧的先驱。《谋杀者，女人的希望》初演于1907年，作品以寓意的手法表现了人类性生活受到传统束缚的体验。在这出戏里最早出现了意识流手法。后来作者又在该剧基础上创作了纲领性的表现主义剧本《燃烧的荆棘》（1911）和突破表现主义界限的《俄狄浦斯与欧律狄刻》（1919）。在这些剧作中，作者采用观众参与表演的方法，试图以行动的多义性来弥补早期剧作对于性问题和人性问题所流露的绝望情绪。

科柯施卡是克里姆特、梵高绘画艺术的崇拜者，他的人物画多表现敏感的性格

和心理上受到强烈震撼的人物。作为舞台美术家，他曾经为幻觉舞台如萨尔茨堡戏剧节演出的莫扎特《魔笛》（1955）等绘制过色彩绚丽的布景。

## 【科克托，J.】

（Jean Cocteau 1889～1963） 法国诗人、剧作家、画家。1889年7月5日生于



科克托像

巴黎附近的拉斐特府。主要文学作品有几十部诗集、剧本、散文集、长篇小说。1955年当选为法兰西学院院士。1963年10月11日死于枫丹白露附近的别墅。

科克托自称为诗人。他认为诗应当表现在一切艺术中，因此他把自己写的剧本，不论诗体的还是散文体的，都称作"戏剧诗"。他初期着重在戏剧形式上进行探索。哑剧《屋顶上的牛》（1920）由戴假面具的丑角表演。《人的声音》（1930）是由一个女演员扮演的打电话独角戏。

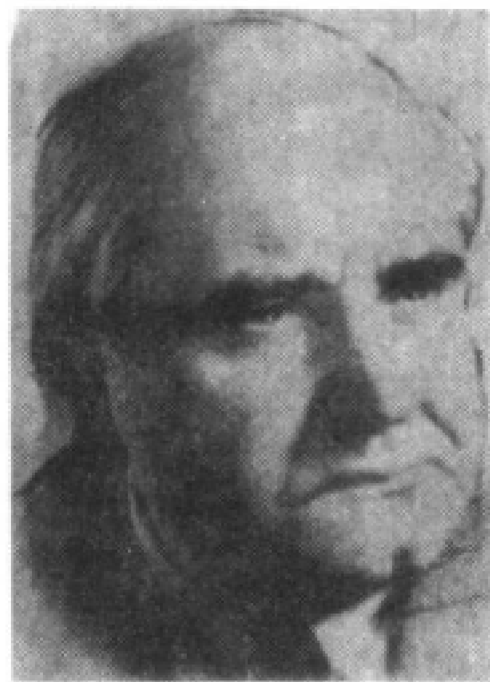
科克托还以各种现代派手法改编了一些希腊悲剧、古典名剧、神话故事，如《安提戈涅》（1922）、《罗密欧与朱丽叶》（1924）、《俄狄浦斯》（1926）、《爆炸装置》（1934）等。

从《圆桌骑士》（1937）起，科克托的剧作内容趋向充实、严肃。《圆桌骑士》取材于中世纪传说，表现真理与谎言的斗争。《可怕的父母》（1938）是科克托的名作之一，揭露资产阶级家庭的腐朽堕落，剧中只有一个女工是健全、积极的人物。《名演员》（1940）是一出描写艺人心理和生活的喜剧。《打字机》（1941）形式上类似追查匿名信的侦探剧，批判了法国外省资产阶级的偏狭、自私、愚蠢和虚伪。《勒诺与阿米德》（1943）是一出诗剧，旨在革新17世纪的古典主义悲剧。《双头鹰》（1946）是一出典型的浪漫主义传奇剧，描写一位王后和一个无政府主义者的爱情。1948年科克托曾任导演将此剧摄制成影片。《酒神巴克斯》（1951）中的某几场戏被认为具有反宗教的意义，演出后曾引起激烈的论争。

科克托在戏剧方面尝试了各种可能的形式，做到了他对自己的要求：每部剧本都写得与前一部有所不同。他以不断创新的精神和剧本的丰富多样性在法国现代戏剧史上占有一席之地。

## 【克尔莱扎，M.】

（Miroslav Krle ža 1893～1981）南斯拉夫小说家、剧作家。出身于克罗地亚萨格勒布市一资产阶级家庭，曾在匈牙利军事学校学习。第一次世界大战期间在东线当



克尔莱扎像

兵，结识铁托，成为亲密的战友。战后他创办多种杂志。第二次世界大战时曾被反

动政权逮捕入狱。

1945 年南斯拉夫解放后，任南斯拉夫百科全书主编、南斯拉夫科学艺术院副院长等职。

克尔莱扎于 1914 年开始从事戏剧创作，早期作品具有浪漫主义倾向，同时受到象征主义和自然主义影响，后来走上了批判现实主义创作道路。他的早期剧作《传奇故事》、《假面舞会》、《亚当和夏娃》等是用象征主义手法写成的，反映了他人道主义以及对和平与友谊的渴望。他第一次世界大战后的剧本揭露了奥匈帝国和黩武主义，表现了人民和士兵对战争的不满情绪。剧本《在兵营里》（又名《加利齐亚》，1922）别具一格，很快被禁演。此剧 1965 年在诺维萨特戏剧节获演出奖。

《果尔果达》（1922）是一出壮烈的悲剧。描写 1919 年欧洲某一国家反动当局对起义者进行镇压的故事。剧情进展急速，舞台气氛紧张，自然主义的生活场面和奇特的虚幻场面相互交替，在创作方法和演出形式上都有一些革新。

《狼谷》（1923）一剧旨在启发人们思考个人命运与国家命运的关系问题。

1926～1930 年，克尔莱扎创作了三部曲《格列姆巴伊老爷们》、《垂死挣扎》和《丽达》，反映了克罗地亚资产阶级兴衰的过程。其中《格列姆巴伊老爷们》被认为是两次世界大战之间南斯拉夫戏剧创作的高峰。

幻想剧《阿雷特伊》（1959），1960 年在南斯拉夫戏剧节演出时获一等奖。

克尔莱扎是南斯拉夫社会主义文学的奠基人之一。他的诗歌、小说、戏剧、评论已汇集出版 40 卷，对南斯拉夫当代文学产生了很大影响。

## 【克莱斯特，H. von】

（Heinrich Von Kleist 1777～1811）

德国剧作家。生于奥得河畔的法兰克福，



克莱斯特像

出身普鲁士贵族家庭，1792 年进近卫团服役，1799 年辞去军职，回家上大学，学习哲学和自然科学。1800 年辍学移居柏林，1801 年开始旅行，先后到过巴黎、瑞士。在瑞士期间，他完成了第一部剧作《施罗芬施泰因一家》（1804）。这是一部命运剧，写两个骑士家族由于偶然的误会而成为不共戴天的仇敌，相互残杀的故事。克莱斯特以后的戏剧中常见的那种非理性主义、神秘主义，在这里已相当明显。这部剧的出版增强了作者要成为一名伟大作家的信心。于是，他马上着手写第二部剧作《罗伯特·居依斯卡》，打算熔希腊命运悲剧和莎士比亚性格悲剧于一炉，但几易其



《破瓮记》剧照

稿都不满意，最后付之一炬。到了 1807 年，才凭记忆记下了第一幕。

1804年克莱斯特回到柏林，先在柏林、后在柯尼茨堡的普鲁士官僚机构中供职。这期间，他完成了《安菲特律翁》（1806）和《破瓮记》（1808），前者是根据莫里哀的喜剧创作的，表现骗人的现实和真诚的感情之间的矛盾。《破瓮记》是克莱斯特唯一的一部以现实生活为题材的剧作，描写法官亚当名为法官、实为被告的故事，既含有批评普鲁士司法制度的意义，又富有荒诞离奇的情节和喜剧效果，与莱辛的《明娜·封·巴尔海姆》以及豪普特曼的《獭皮》并称为德国文学中的三大喜剧。

1806年普鲁士军队被拿破仑打败，克莱斯特感到祖国处于危急中，写出取材古日耳曼传说的《赫尔曼之战》（1808）。1807年，克莱斯特辞去官职，在去德累斯顿途中路过柏林时被法国占领军以间谍嫌疑逮捕。在被捕期间，完成了取材希腊神话的悲剧《彭忒西勒亚》（1807）。释放后到德累斯顿，与A. 米勒合编文艺杂志《太阳神》。1808年他完成了浪漫主义骑士剧《海尔布隆的小凯蒂或考验》（1810），描写了一个纯洁感情终会得到尊重的理想世界。

克莱斯特最后一部也是艺术上最成功的剧作是《洪堡王子弗里德里希》（1809～1810）。剧本描写王子在没有接到正式命令的情况下，擅自出击，打败了敌人的故事，就个人、国家和社会的关系问题引起了激烈的争论。



《破瓮记》（绘画）

克莱斯特1810年回到柏林，与A. 米勒合编《柏林晚报》，但由于政治上的分歧而失败，1811年停刊。克莱斯特开枪自尽。

克莱斯特的戏剧作品在他生前没有产生很大影响。19世纪末，人们才真正认识到他是德国文学史上最伟大的作家之一。但因推崇他的后人十分复杂，所以克莱斯特成为德国文学史上最有争议的作家之一。

## 【克劳斯，K.】

（Karl Kraus 1874～1936）　奥地利剧作家，德语文学中的讽刺大师。生于波希米亚的吉钦，1877年迁居维也纳。在大学里攻读过日耳曼语言文学、法律和哲学，当过演员、记者，后成为职业作家。1899年独自创办《火炬》杂志。他是当时政治道德和思想界的权威。

主要剧作有《人类的末日》（1918～1919），根据内斯特罗伊作品改编的《必要的与多余的》（1920）、《语无伦次的魔术师》（1925），根据莎士比亚剧作改编的《雅典的泰门》（1930）、《李尔王》（1934～1935）、《麦克白》（1935），根据阿里斯托芬作品改编的《梦剧》（1924），根据J. 奥芬巴赫作品改编的《大公爵夫人》（1927）以及直接表现1927年维也纳工人阶级反对法西斯镇压人民起义，揭露资产阶级、警察和新闻界阴谋活动的《不可战胜的人们》（1928）等。

《人类的末日》是一部220场的大戏，它以极大的细节真实性，表现了资本主义社会的野蛮、愚昧，民族主义狂热、掠夺欲、权势欲，新闻界的欺骗与不负责任等。作者采用了大量文献、街谈巷议、轶事趣闻、军人的“爱国主义”套话等，以

加强剧情的可信性。

克劳斯的重要戏剧评论著作有《内斯特罗伊和身后世界》(1912)、《奥芬巴赫的复兴》(1927)。

## 【克利茨佩拉，V. K.】

(Václav Kliment Klicpera 1792～1859) 捷克剧作家、戏剧文学的奠基人。生于赫卢姆采一个裁缝家庭。他学过屠宰业。毕业于医学院。任过中学教员、校长。

克利茨佩拉熟悉人民大众的语言和民间谚语，剧作富于民族特色，被称为“捷克戏剧之父”。他的主要成就在喜剧方面。第一部喜剧《从热姆斯基来的哈德里安》是对骑士剧的批判。《奇异的帽子》、《说谎者和他的家族》、《桥头上的喜剧》以及



克利茨佩拉像

《人人为祖国多做贡献》等，揭露和嘲笑了资产阶级社会中那些市侩以及小市民的自私、悭吝等恶习，歌颂了人民的优秀品质。

克利茨佩拉也写过一些历史剧，如《索别斯拉夫》等。

## 【克林格，F. M.】

(Friedrich Maximilian Klinger 1752～1831) 德国剧作家。出身清寒，自1774年起在吉森学法律，1776年辍学，加入了一个剧团作编剧，1780年脱离了戏剧界参加了俄国军队，并升为将官，后到学校任职。

克林格同伦茨和瓦格纳都是“狂飙突进”戏剧的代表。克林格在思想上受卢梭的影响，在戏剧创作上受莎士比亚和歌德的影响，把古典主义戏剧所尊奉的一切规则都视为违反自然的清规戒律。他的剧本充满反抗激情，剧中主人公都是有自我意识的天才，都是现存生活秩序的叛逆者。克林格不着力于情节的安排，也不注重人物的刻画，因而他的剧作结构松散，人物性格不鲜明。

克林格最初的剧本是《奥托》(1774)和《受折磨的女人》(1775)，他的成名作是《孪生兄弟》(1774)和《狂飙突进》(1776)。《孪生兄弟》写一对孪生兄弟互相仇视。《狂飙突进》(1777)原名《混乱》，写的是去北美参加独立战争的青年人在战争中成为战友，从而消除父辈由于误会而结下的冤仇。德国文学史上的狂飙突进运动由这个剧本的篇名而得名。克林格在狂飙突进时期的剧本还有《新阿丽亚》(1776)、《西姆索纳·格丽沙尔多》(1776)、《施梯尔波和他的孩子们》(1777)。

1780年以后，克林格脱离了狂飙突进运动，受到卢梭、伏尔泰等人影响。所写剧本带上了古典文学的特征，如《达摩克里斯》(1790)，创作重点由戏剧转向小说。

## 【克鲁奇科夫斯基，L.】

(Leon Kruczkowski 1900～1962) 波兰作家、戏剧家。出生于克拉科夫工人家庭，大学毕业后曾在技术学校和工厂任职。30年代开始发表小说，参加进步的社

会文化活动。在德国法西斯进攻波兰期间，参加卫国战争，被俘，解放后回到波兰。曾任波兰文化部副部长、作家协会主席等职务。

克鲁奇科夫斯基战后转入戏剧创作，剧作的思想内容都和他当时参加保卫和平



克鲁奇科夫斯基像

运动有关。第一部剧作《复仇》（1948）通过一个受到法西斯思想影响的青年的遭遇，反映了波兰解放初期的社会斗争。剧本《卢森堡夫妇》（1954）歌颂了卢森堡夫妇不怕牺牲的伟大精神。剧本《德国人》（1949）是他的代表作，写德国生物学教授苏伦布鲁赫一家的经历。苏伦布鲁赫“不问政治”，没想到他的研究成果竟被纳粹用来屠杀人民；他的女儿鲁特是个音乐家、爱国者，被秘密警察杀害；他的小儿子却是一个心狠手毒的纳粹军官；他的大儿子在战争中被打死。战争和家庭的不幸终于教育了苏伦布鲁赫，使他在战后投身到和平运动中。这部作品曾获波兰国家奖金一等奖。此后克鲁奇科夫斯基还发表过两部剧作：《自由的第一天》（1959）和《总督之死》(1960)。前者写一群在德国俘虏营受了5年折磨的波兰军官在获得自由后第一天的经历，揭示了他们对自由的不同看法；后者根据俄国作家安德列耶夫的小说《省长》的情节再创作而成，反映了两种不同的道德观。

## 【克罗茨，F. X.】

(Franz Xaver Kroetz 1946 ~ ) 德意志联邦共和国剧作家。曾在慕尼黑戏剧学校和维也纳马克斯—莱因哈特戏剧研究班专攻戏剧艺术。毕业后曾尝试过反戏剧的创作活动。他的戏剧创作继承“大众戏剧”传统，多以南部德国巴伐利亚为背景，描写资本主义社会边缘人物的日常遭遇。《痼疾》和《家务事》是他最初的剧作，前者描写一个联邦国防军退伍残废军人遭到世人嫌弃的故事；后者通过一系列凡人琐事的描写，表现了小人物被困在家庭牢笼中的个人与社会原因。两部作品于1971年在慕尼黑上演。《野兽出没的道路》（1968）描写一个少女跟她的男友一同谋害她的父亲，自己也未得到真正幸福爱情的故事。《上奥地利》(1972) 描写一对工人夫妇，面临经济上的难题，不得不加入分期付款的社会大军里去。其他作品还有描写一个惨遭生活折磨的雇工同一个有精神缺陷的农家少女的纯生物性爱情的《马厩》(1972) 和描写一个人由于生活得毫无意义而伴着收音机里的音乐准备自杀的《点播音乐会》(1973) 等。克罗茨的剧作多描写现实生活的极端困窘和无聊，以及由此引起的个人与家庭关系的不正常状态。他笔下的人物多以性发泄或对孩子、亲人犯罪的方式，发泄社会现实给人造成的苦闷，而不去探讨他们所面临的各种问题的社会原因。

## 【克罗格，H.】

(Hege Krog 1889 ~ 1962) 挪威剧作家、文艺批评家。母亲是挪威的第一个女大学生、社会活动家和女权运动的积极参

加者，对克罗格的智力和性格发展有着深刻影响。大学时代，克罗格学习经济，并于1911年取得学位。这时候他已是首都文学艺术团体的成员，曾发表文章批判当时挪威的文学巨子K. 汉姆生，毕业后从事文艺批评工作。

1919年，克罗格的第一部剧作《伟大的我们》上演，从此他成为当时挪威最重要的剧作家。他具有激进的小资产阶级思想，热心于社会活动。在希特勒占领挪威的年代里，克罗格逃亡瑞典，在那里编辑挪威文学集，创办报纸，直到1945年回到挪威。

克罗格是20世纪挪威最好的易卜生继承人。在许多方面，他和萧伯纳有类似之处：既是剧作家，又是文艺评论家，具有丰富的文艺理论知识和善于辩论的才华。他的戏剧创作包含着大量的社会讽刺，也有抒情成分。语言则熔雄辩文体、方言和幽默于一炉，颇具艺术特色。

剧本《伟大的我们》反映了女工们备受剥削和压迫的悲惨处境以及新闻界的腐败无能。《雅尔的房屋》（1929）反映了工人和雇主之间的矛盾冲突。从此易卜生强调的妇女解放便成了克罗格戏剧创作的基本主题，尤其着重揭示妇女的心理活动。在这一类剧作中，《贝壳》（1929）、《在路上》（1931）和《决裂》（1936）都占有比较重要的地位。和易卜生的妇女形象相比较，克罗格的妇女形象更加复杂。她们都是20世纪的挪威妇女，对生活有更多的要求，对于各种问题的认识也比较深刻，这一点在《决裂》中的维贝克身上有着突出的反映。《决裂》是克罗格最著名的一部剧本，和易卜生的《玩偶之家》有类似之处，但是维贝克比《玩偶之家》中的娜拉更富有反抗性。

克罗格是两次世界大战之间挪威戏剧界的领导人物。他为人谦虚，经常和一些不大出名的作家合作写戏。

## 【克罗梅兰克，F.】

（Fernand Crommelynck 1885 ~ 1970）

比利时剧作家、演员。用法语写作。1885年11月19日生于布鲁塞尔一演员家庭。14岁即开始创作剧本。第二次大战前停止创作。1970年3月18日在法国去世。

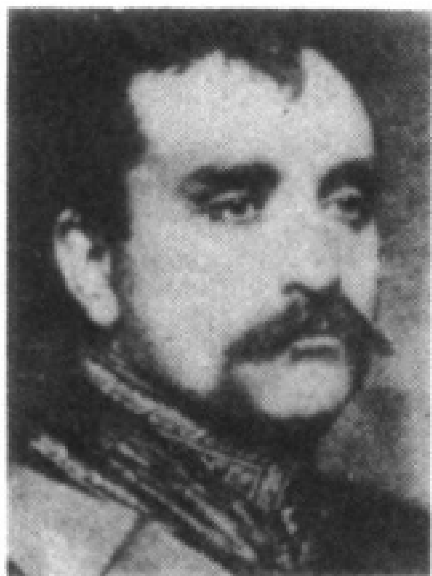
1906年，布鲁塞尔公园剧场演出他的诗体喜剧《我们不再去树林》。他的《面具雕刻者》（1911）由诗人、剧作家E. 维尔哈伦作序。《悔恨的商人》1913年在巴黎上演，他曾饰演该剧的主角。1920年，作品剧院演出他的《慷慨的乌龟》（副标题《抒情的闹剧》），获得成功，这是克罗梅兰克的代表作。主人公布律诺很爱他的妻子，到处宣扬她的美貌。接着又变得非常嫉妒，妻子斯特拉对他越忠诚，他越怀疑她的不贞，最后为了证明自己的疑心正确，硬把她推入别人的怀抱。这实际上是一出悲喜剧。翌年，3幕剧《孩子气的情人们》上演。1925年，L. 茹维在香榭丽舍喜剧院演出他的闹剧《金肚子》，表现一个吝啬鬼如何吞吃自己的财宝，直到肚子胀得撑死。1929年，作品剧院上演他的《卡丽娜》（或名《心灵发疯的少女》），女主人公卡丽娜在新婚的第二天获知，她母亲把她嫁给弗德里克是想把后者作为情人留住，于是她一死了之。1934年，布鲁塞尔的美术宫和巴黎的香榭丽舍喜剧院先后演出他的《心胸偏狭的女人》，其中女主人公的贞洁和贤慧跟周围的虚伪和放荡形成鲜明的对照，但她后来又变得过分挑剔，丈夫不得不设法把她纠正过来。同一年，香榭丽舍喜剧院还上演他的《热和冷》（或名《东先生的主意》），嘲笑女性

的嫉妒心。

克罗梅兰克的剧作几乎都是围绕爱情问题而展开的，描写一些好走极端的人物的失态和可笑之处，题材变化不大，但具有佛兰芒民族的粗犷风格。第一次世界大战后，他的闹剧或滑稽戏适应观众要求轻松的愿望，曾流行一时。

## 【克洛代尔，P.】

（Paul Claudel　1868～1955）法国诗人、剧作家、外交家。1868年8月6日生于埃纳省农村。1882年全家迁居巴黎，曾在大学学习法律和政治。1890年开始外交家生涯。1895～1909年的大部分时间他都住在中国，到过福州、上海、北京、天津等地，写下了《东方的认识》（1895～1905）等散文集。他当过驻福州、汉堡的领事，先后多次任法国驻外大使。1936年退休，1955年2月23日在巴黎病逝。



克洛代尔像

克洛代尔的文学著作主要是诗和剧本。诗歌代表作有《五大颂歌》（1910）和《三重唱歌词》（1914）。主要戏剧作品有：《金头》（1893），《城市》（1890），《交换》（1901），《正午的分界》（1905），《给圣母报信》（1891），三部曲《人质》、《硬面包》、《受辱的神父》（1909，1914，1916）和《缎子鞋》（1923）。

克洛代尔戏剧的主题几乎全是基督教精神的胜利。《城市》反映的是社会秩序与反抗力量的矛盾，答案是人类社会最终应靠向天主。《少女维奥兰》以及根据该剧重新写成的《给圣母报信》体现了罪恶与神恩的对立、肉欲与灵魂的冲突，最后傲慢与贪婪遭到失败，而容忍则产生了奇迹。《缎子鞋》以全世界为舞台，呈现了16世纪末以西班牙为中心的殖民主义帝国的巨型画卷。剧的中心线索是朝廷重臣堂·罗德里克与贵族太太堂娜·多尼娅·普鲁艾丝的爱情纠葛，他们经过一番曲折经历，都为了“神圣”的宗教事业而压制了肉欲的奔放。该剧剧情跌宕起伏，地点、时间跨度极大，舞台色彩斑斓，人物众多，是克洛代尔最长也是最著名的剧本。

克洛代尔的主要剧作，几乎都经数次改写，因此发表时都有几种不同的文本。有的剧本从开始创作到最后定稿，甚至经过几十年时间。

同他的诗歌作品一样，他的剧本采用自由诗体，没有韵律的约束，近似于分行的散文，但节奏感十分强烈明快，这就使得戏剧在表达他的宗教热情时具有一种感人的效果。

## 【拉贝马南雅拉，J.】

（Jacques RabemananJara 1913～　）马达加斯加剧作家、诗人、社会活动家。用法文写作。生于马达加斯加东部沿岸地区的马鲁安莱特腊。在首府塔那那利佛求学，是具有民族主义倾向的《马达加斯加青年杂志》的创办人之一。1939年人法国巴黎大学进修，同时从事文学创作。1946年回国参加民族解放斗争。1947年因被控领导反殖民主义起义而被捕，1956年获释。在囚禁期间完成他的一些主要作品的创作，包括长诗《祖国》（1948）。

拉贝马南雅拉著有充满浪漫主义色彩的剧本3部。他的诗剧《马达加斯加的神明》（1947）是马达加斯加岛的第一部法语戏剧作品，写19世纪中期执政的国王拉达马二世爱上了作为战争人质的萨卡拉夫族公主安妮娅，安妮娅被敌对氏族杀害后，他伏在她的尸身上自尽。《东方的航海家》（1957）描述数百年前最早一批东南亚航海家在昂通吉海湾登陆时悲欢离合的故事。取材于民间传说的剧本《诸神会宴》（1962）是拉贝马南雅拉的代表作，美丽热情的女主人公安塔·拉沃拉昂塔是



拉贝马南雅拉像

该国王后的侄女，与青年拉特里莫相爱，但王后偏要她嫁给太子，并把拉特里莫当作自己的玩物，这对恋人痛苦不堪，一起跳进特里特里瓦湖殉情。作者因这部剧本获1964年马达加斯加文学大奖。

## 【拉比什，E.】

（Eugène Labiche 1815～1888）法国喜剧作家。1815年5月5日生于巴黎一富裕的工业家家庭。中学毕业后学法律，同时从事文学创作。最早的剧本《水盆》发表于1837年。下一年的轻松喜剧《科瓦斯兰先生》已引起注意。接着陆续写了170余部剧本，大部分与别人合作，在法兰西喜剧院等剧院演出。1878～1879年《戏剧全集》出版，共10卷。1880年选入法兰



《贝吕松先生的旅程》的漫画

西学院。1888年1月13日卒于巴黎。

拉比什的创作大致可分为两类。一类是带有闹剧性质的喜剧，缺乏严肃的思想内容，仅仅为了娱乐，但妙趣横生，演出效果较好。代表作5幕喜剧《意大利草帽》（与马克—米歇尔合写）是19世纪下半叶法国典型的轻松喜剧，写一个新郎在结婚之日，由于他的马吃掉一顶女人的草帽，不得不四处奔走去找一顶同样的草帽顶替，其间通过一系列误会，表现了各式各样人物的可笑形象。另一类剧本反映现实生活，具有哲理性，数量不多，但文学价值较高，其中最著名的是《贝吕松先生的旅程》、《迷惑》、《厌世者和奥弗涅人》等。他的剧作常把法国第二帝国时期庸俗的资产阶级漫画化。

《贝吕松先生的旅程》（与埃德蒙·马



拉比什像

丹合写）1860年首次演出。写暴发户贝吕松先生带着妻子和女儿旅游，两个年轻人争着追求他的女儿。阿蒙在冰川上救了贝吕松的命，还处处给他效劳，结果引起死要面子的贝吕松先生的反感。达尼埃尔却故意让贝吕松先生救自己的命，阿谀奉承博得他的欢心。女儿爱忠厚的阿蒙，自私的父亲偏偏中意达尼埃尔。这几乎酿成悲剧。但最后贝吕松先生终于认清达尼埃尔的面目，把女儿许配给阿蒙。

两幕剧《迷惑》（1861）通过两家人为儿女订亲，竞相讲排场，弄虚作假，几乎下不了台，取笑了小资产阶级的虚荣心。

独幕剧《厌世者和奥弗涅人》（1852）描写一个愤世嫉俗的有钱人要求一个奥弗涅人永远对他说真话，但不久他就陷入狼狈的境地，宁愿拿出一半的财产把耿直的奥弗涅人打发走。

拉比什继承了法国中世纪笑剧和莫里哀喜剧的传统，对社会生活和人物心理有细腻的观察，他是近代法国重要的喜剧家之一。

## 【拉夫列尼约夫，Б. А.】

（Ворис Андреевич Лавренёв 1891 ~ 1959） 苏联小说家、剧作家。出生在一教师家庭，1915年毕业于莫斯科大学法律系后，先是写诗，继而写小说。中篇小说《风》（1924），《第四十一》（1924）都是反映国内战争事件的力作。话剧《暴动》（1925）写一次白卫军暴动事件，影响不大。1927年代表作《决裂》由瓦赫坦戈夫剧院公演，获得成功。《决裂》直接反映阿芙乐尔号巡洋舰炮轰冬宫的历史事件，表明十月社会主义革命是人心所向的历史必然。此剧人物刻画细腻，戏剧冲突



拉夫列尼约夫像

尖锐，情节发展紧凑，是早期苏联戏剧的佳作。战后写出的第一部剧作《为海上的人们祝福》（1946），揭示两种世界观的冲突，曾获1946年度斯大林文学奖金。反映美国社会进步势力和反动势力搏斗的《美国之音》（旧译《美国人民的声音》，1950），获1950年度斯大林文学奖金。

## 【拉格尔克维斯特，P. F.】

（Pär Fabian Lager kvist 1891 ~ 1973）

瑞典小说家、剧作家和诗人。生于瑞典南部斯莫兰省的韦克舍。父亲是铁路工人。拉格尔克维斯特曾在乌普萨拉大学读书，后因家贫辍学。他在法国立体派艺术和瑞典作家斯特林堡表现主义文学影响下走上写作道路。1940年被选为瑞典文学院院士。1951年“由于在作品中为人类面临的永恒的疑难寻求解答所表现出的艺术活力和真正独立的见解”而获诺贝尔文学奖。

拉格尔克维斯特的剧作多以善与恶的斗争为主题。早期作品因对生活缺乏信念而充满苦闷及对黑暗和死亡的恐惧。20世纪20年代后作品开始反映较为积极的世界观，坚信人类定能战胜邪恶。他作品中的主人公往往是一些形象化、人格化的抽象概念，多用虚拟对比手法表现爱与恨、

善与恶、生与死、物质与精神、光明与黑暗之间的转换和斗争。剧本《刽子手》(1934)根据他自己的同名小说改写而成。剧中主人公刽子手象征人类邪恶的内心和黑暗力量，他为所欲为地奴役人类，而人类对邪恶势力却迷信膜拜，狂热地颂扬刽子手是他们的政治灵魂。拉格尔克维斯特以此揭露德国纳粹发动战争并利用暂时不觉悟的人充当炮灰，屠杀人民的罪行，表达了他对法西斯的抗议。

拉格尔克维斯特是瑞典文坛上表现主义和象征主义潮流的代表，主要剧作还有：《最后一个人》(1917)、《国王》(1932)、《一个没有灵魂的人》(1936)、《哲人之石》(1947)和《让人活下去》(1949)等。

## 【拉木兹，I.】

(Ibrahīm Ramuje 1884～1949) 阿拉伯剧作家。埃及人，生于曼苏腊城。先后在开罗和大马士革求学，后到英国留学。曾任报纸编辑，后在财政部和教育部任职，晚年离群索居，死于开罗。

I. 拉木兹年青时就试写剧本。留学回来后，他深入研究戏剧，翻译了一些西方剧本，创作逐渐成熟。所作剧本有《安达鲁西亚的没落》、《哈克木·比艾木里拉》和《曼苏腊的英雄们》等历史剧。《安达鲁西亚的没落》是阿拉伯现代戏剧中最早的话剧本，描写一部分阿拉伯人在西班牙人的统治(752～1492)下，由于内部勾心斗角而没落的历史悲剧。《哈克木·比艾木里拉》描写埃及法蒂玛王朝哈里发哈克木·比艾木里拉的故事。《曼苏腊的英雄们》是拉木兹最成功的剧作，也是阿拉伯历史剧中较好的一部。该剧的背景是十字军东侵的第七次战争(1248～1254)，写法国人侵埃及，埃及人民在拜伯尔斯大将的率领下，于曼苏腊城大败十字军，生俘路易九世的故事。剧中除了再现许多真实历史人物和事实外，也虚构了一些次要人物和情节。这部剧作和F. 安顿的《新旧开罗》代表了阿拉伯现代戏剧的一个转折点，戏剧的目的已不单纯是消遣和娱乐，剧作家开始重视作品的思想性，重视它的社会意义和教育作用，以激发人们的民族主义精神和爱国主义感情。

## 【拉辛，J.】

(Jean Racine 1639～1699) 法国剧作家。1639年12月21日生于法国北部拉



拉辛像

费泰米隆一资产阶级家庭，父亲作过财务官员。他3岁时父母去世，由笃信冉森派教义的祖母抚养。拉辛自幼进冉森派学校读书，老师是当时闻名的希腊语学者，因此他很早就熟悉希腊文学，1658年拉辛到巴黎上学，有机会和一些诗人、演员交往，爱上了文学。路易十四结婚，他写了一首颂诗，深得国王赏识。冉森派对文艺是深恶痛绝的，认为它会毒害心灵，所以1661年拉辛被送到舅舅那里攻读神学，两年后，又回到巴黎继续过着诗人生活。此时他认识了布瓦洛，这位古典主义理论大师非常赏识他的才华，鼓励他写作并协助



《淮德拉》剧照

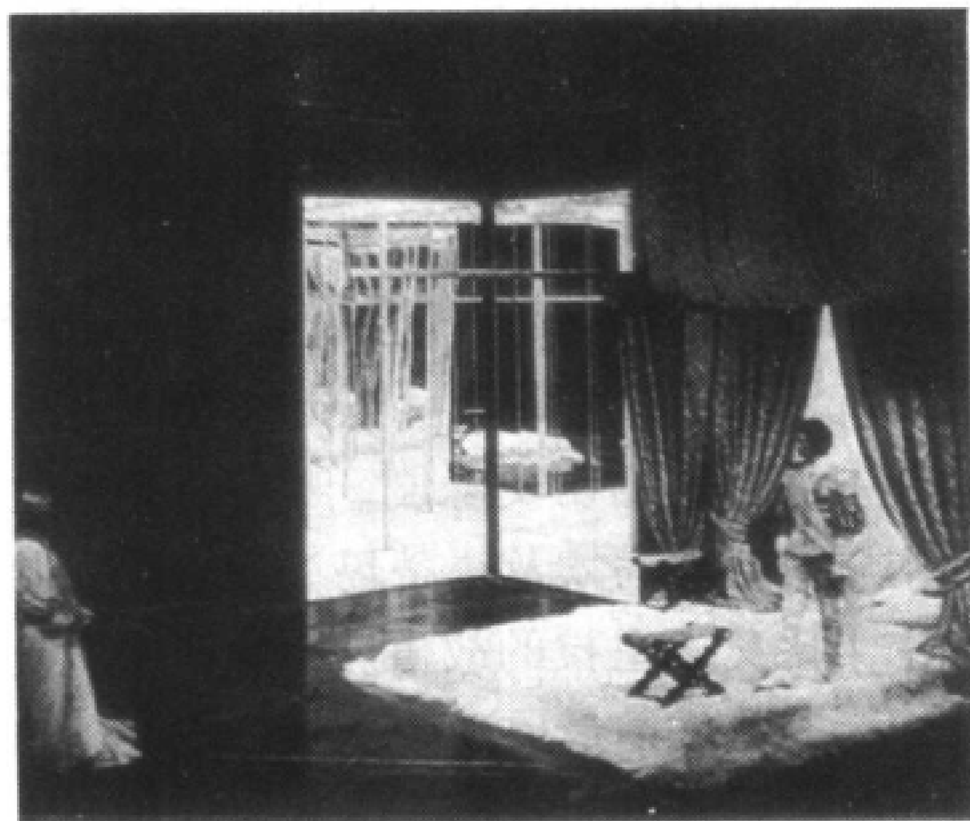
他进入宫廷，过着领取年金的御用文人生活。他发表的第一部悲剧《忒拜依特》虽然模仿高乃依，但却蕴藏着不同的思想倾向和个人风格。第二部悲剧《亚历山大大帝》（1665）使拉辛更露头角，同时也使他同冉森派的关系宣告破裂。

拉辛创作大致分两个阶段：第一阶段从 1667 ~ 1677 年，这时期的代表作有《安德罗玛克》（1667）、《淮德拉》（1667）、《布里塔尼居斯》（1669）、《贝蕾妮丝》（1670）、《巴雅泽》（1672）、《米特里达特》（1673）、《依菲革涅亚》（1674）。拉辛是第一个写心理悲剧的作家，他创作的特点和杰出的写作技巧在以上作品中都显露出来，尤其是形式的严谨和优美、剧情的曲折多变、心理描写的细腻深刻，特别吸引人的注意。这些剧作演出后都获得不同程度的成功，引起同行的忌妒，树立了不少有权势的敌人，不断受到他们的攻击，以致被迫放弃戏剧创作达 12 年之久。1673 年拉辛被选为法兰西学院院士。后来又开始他第二阶段的创作生活，开始用圣经题材写政治性的悲剧，代表作有《以斯帖》（1689）、《亚他利雅》（1691）。这是拉辛同冉森派和解后，应路易十四宠幸的曼特侬夫人之请而发表的重要作品。

在此以前，路易十四为进一步控制拉辛，于 1677 年任命他同布瓦洛为史官。1678、1683 和 1687 年拉辛 3 次跟随国王出征根特、阿尔萨斯、卢森堡等地，搜集战争史料，1690 年，他被封为国王侍臣，1694 年又任国王私人秘书。表面看拉辛越来越受到国王的恩宠，但是他晚年由于对国王内外政策的不满，越来越同国王疏远，以至路易十四禁止他出入宫廷。1699 年 4 月 21 日逝世前他过着凄凉愁苦的孤独生活。

拉辛一生写了 10 几部名剧，代表作为《安德罗玛克》。这是一出 5 幕诗体剧，取材于希腊、罗马的史诗和悲剧，特别是欧里庇得斯的同名悲剧。写特洛伊城陷落，皮罗斯俘获了安德罗玛克后与她一见钟情，因此一再拖延与斯巴达公主赫耳弥俄涅的婚期。公主妒火中烧，唆使钟情于她的希腊特使俄瑞斯忒斯刺杀皮罗斯。后赫耳弥俄涅悔恨自杀。

拉辛在悲剧中对安德罗玛克忠于祖国、反抗强暴的高风亮节无限赞扬，谴责那些为达到自己的卑鄙目的而不择手段的王公贵人。尽管写的是古代希腊的故事，



《贝蕾尼斯》剧照　（法国，J. 拉辛著）

反映的却是17世纪法国的宫廷生活。

《淮德拉》取材于希腊神话。希腊英雄忒修斯的妻子淮德拉听说丈夫死于战场，就向养子希波吕托斯表白爱情，但忒修斯突然生还。淮德拉听任保姆在忒修斯面前对希波吕托斯恶语中伤，致使希波吕托斯在忒修斯的诅咒下遇难身亡。淮德拉也服毒自尽，临终时她坦白了自己的隐情。

拉辛和高乃依同属新古典主义悲剧作家，但他们的悲剧风格是悬殊的。拉辛比高乃依更擅长分析人物心理，特别对贵族妇女的分析更为出色。高乃依的悲剧以歌颂国家民族的英雄事业为主题，而拉辛的悲剧则大都描写爱情和情欲横流。这不是出于偶然，而是有其历史根源的：高乃依的悲剧反映1636年前后的法国社会生活，那时国家多难，需要锻炼培养艰苦卓绝的人物，因此它歌颂英雄人物；而拉辛的悲剧反映的是1660年前后的法国社会，王权由盛而衰，宫廷贵族过着纸醉金迷的糜烂生活，追求的是沙龙酬酢、情场角逐，所以拉辛的作品里便呈现出另一副景象。

## 【莱辛，G. E.】

(Gotthold Ephraim Lessing 1729～1781) 德国戏剧家、戏剧理论家。

**生平** 1729年1月22日生于劳西茨地区的卡门茨。父亲是牧师。1741年到迈森贵族学校上学，同时从事文学创作。喜剧《年轻的学者》就是在这时开始动笔的。1746年莱辛进入莱比锡大学学神学。丰富多采的大学生活，改变了他的生活理想，他违背父母的意愿放弃神学，决心献身戏剧事业。他从速写完《年轻的学者》，1748年由著名的诺伊贝尔夫人剧团演出，



莱辛像

很受欢迎。接着又写了几部喜剧。1748年诺伊贝尔夫人剧团解散，莱辛作为该团一些演员的保人怕债主逼债，离开莱比锡到维滕贝格上学，但学业未完，就于同年来到柏林。

1748～1760年，他除了为获取学位短期住在维滕贝格外，其余时间大都留在柏林。最初在一些报刊当编辑和撰稿人，不久，独立主编《柏林特许报》文学副刊。以后，又结识了哲学家门德尔松和出版家尼科莱，三人共同编辑出版了《关于当代文学的通信》。莱辛还自己主办了《戏剧文库》，介绍和评论外国戏剧，特别是英国戏剧。在柏林期间，莱辛完成了剧本《萨拉·萨姆逊小姐》(1755)。该剧的出版和演出坚定了莱辛从事戏剧事业的决心。1756年5月曾到荷兰、英国等地旅行。返回莱比锡后翻译出版了《狄德罗先生的戏剧》(1760)。

1760年10月他从柏林来到布雷斯劳，当了普鲁士将军陶恩钦的秘书。1765年5月又回到柏林，完成了反普鲁士的喜剧《明娜·封·巴尔赫姆或军人之福》(1767)。不久，汉堡民族剧院建立，莱辛任戏剧艺术顾问。1767年4月他来到汉堡，对演出的剧本和演员的表演进行评论。这些评论最后汇集成《汉堡剧评》，于1769年出版。民族剧院因经济问题于

1768年10月关闭。莱辛为了生活，1770年到布林斯韦克公爵的沃尔芬比特尔图书馆当了图书管理员。在此期间，他完成了一系列重要著作，其中包括著名悲剧《爱米丽雅·迦洛蒂》（1772）和《智者纳旦》（1778）等。1781年2月15日莱辛因脑溢血在不伦瑞克逝世。

**戏剧创作** 莱辛的剧作从一开始就具有鲜明的社会批判倾向。喜剧《年轻的学者》（1747）嘲笑了那种只知死啃书本，对现实生活一无所知的书呆子。接着莱辛又写了喜剧《老处女》（1748）、《达蒙或真正的友谊》（1747）等。《犹太人》（1748）驳斥了人们对犹太人的偏见；《怀疑论者》（1749）写对宗教持怀疑态度的人与虔诚的教徒之间如何彼此理解、和睦相处。这两部作品所表现的思想是莱辛毕生为之奋斗的理想。《财宝》（1750）是根据普劳图斯的《三角钱戏剧》改写的，剧中嘲讽了市民家庭对嫁妆的追求。莱辛这些早期戏剧基本上是按照法国古典主义格式创作的，还没有形成自己的独特风格。

悲剧《萨拉·萨姆逊小姐》在德国戏剧发展史上具有重大意义，它标志着德国戏剧进入了一个新阶段。剧本描写密勒封抛弃了原来的情人玛乌德又爱上了萨拉，玛乌德千方百计破坏他们之间的关系，最后毒死了萨拉。剧本突破了当时占统治地位的观念，市民代替王公贵族成了悲剧的主人公，成为德国的第一部市民悲剧。



《爱米丽雅·迦洛蒂》剧照

1755～1758年莱辛研究了古希腊戏剧，尤其是索福克勒斯的作品，并写了一部仿古独幕剧《菲罗塔斯》（1759）。他还研究了关于浮士德的传说，写成剧本《浮士德博士》（1759），但没有写完，只有第二幕第三场流传下来。

《明娜·封·巴尔赫姆》是莱辛的三大名剧之一，也是第一部具有民族特色的德国戏剧。剧本描写七年战争中，普鲁士军官巴尔赫姆被指控犯有受贿罪。原因是战争期间他奉命在萨克森某地征收占领税时，自己垫钱为百姓补上欠款。巴尔赫姆受到了当地居民的爱戴和少女明娜的敬和爱。俩人相爱订婚。巴尔赫姆被解职后生活无着、名誉扫地，明娜得知此事，来到柏林，但巴尔赫姆不愿让别人为自己遭受不幸，要求与明娜解除婚约。最后巴尔赫姆冤案澄清，他们圆满结合。巴尔赫姆品格高尚，心地善良，他自尊、自爱，但有些过分，以致令人发笑，是一个性格鲜明、带有喜剧色彩的人物。这在德国戏剧史上第一次克服了人物塑造类型化的毛病，把自然和真实作为喜剧创作的基本原则，为喜剧发展开创了新阶段。该剧同克莱斯特的《破瓮记》和豪普特曼的《獭皮》一起被誉为德国的三大喜剧。

《爱米丽雅·迦洛蒂》是借用古罗马历史事件写成的著名反封建悲剧。1758年动手写作，1772年完成并演出。剧本描写文艺复兴时期意大利的小城瓜斯塔拉统治者赫拉勒爱上了已经同阿皮阿尼订婚的爱米丽雅。为了占有她，赫托勒纵容亲信杀死阿皮阿尼，拐走爱米丽雅。当爱米丽雅

的父亲了解了全部真相之后，为保护她的名誉，亲手杀死了女儿。该剧为反封建戏剧开了先河。与《爱米丽雅·迦洛蒂》差不多同时开始写作的还有《斯巴达克斯》(1770)，但没有写完，只留下片断。这两部剧作在内容和形式上都有密切关系。莱辛把奴隶起义的首领当作剧中主人公，表现了作者反封建反专制的战斗精神。两部剧作都完全克服了法国古典主义模式，但又没有抛掉古典戏剧的基本原则。

莱辛一生既反对世俗的封建统治，也反对基督教的正统派。《智者纳旦》是他同正统派斗争的产物。剧本描写"圣殿骑士"在十字军东征中被伊斯兰教的苏丹萨拉丁俘虏，因他长得象萨拉丁的哥哥才予以释放。"圣殿骑士"救出了犹太商人纳旦的养女蕾霞，并爱上了她。经过一番曲折，最后弄清，"圣殿骑士"与蕾霞本是兄妹，都是萨拉丁哥哥的孩子。它说明三个大宗教同出一源。这一主题是启蒙运动时期的"宽容论"的主要内容，反映人类的大同理想。

**戏剧理论**　莱辛没有系统的戏剧理论专著，他写的都是评论，但在评论中包含了重要的理论观点，《新文学通信》和《汉堡剧评》都是这样的作品。

《新文学通信》名义主编是尼科莱，实际负责人是莱辛。莱辛在这个刊物上以书信体的形式发表了一系列评论当代文学的文章，其中最重要的是第17封信，它的内容基本上包括了莱辛戏剧理论的主要观点：①创立与本民族历史和现实紧密结合的民族文学、民族戏剧是当务之急；②德国的民族戏剧不应以法国古典主义戏剧为模式，而应以莎士比亚和英国戏剧为榜样，同时还须吸收自己的民族传统。

《汉堡剧评》是汉堡民族剧院的院刊，每周出两次。莱辛将其在《汉堡剧评》上发表的104篇评论，编辑成书出版。提出的理论观点有：①戏剧应当通过情节的安排和人物的塑造起教育作用。悲剧的作用是引起观众对主人公命运的怜悯和恐惧，从而促使观众得到"净化"避免遭受同样的命运，不犯类似的过错。观众可以而且应当与剧中人物相等同，因而戏剧必须真实，剧中人物要象生活中的人一样，既不是绝对的好人，也不是彻头彻尾的坏蛋。②法国古典主义者歪曲了亚里士多德的学说。亚里士多德从来没有主张过"三一律"，而只是强调情节必须统一。因为情节是戏剧的生命，时间和地点从属于情节。悲剧与喜剧不能按照剧中人物的社会地位划分，所有的人都可以成为悲剧或喜剧的主人公。③不同意狄德罗关于剧中人的性格只要表现他所属等级的特征就够了的观点，认为人物必须有个性，人物的性格必须是一般与个别的统一。

莱辛的戏剧理论以亚里士多德的学说为依据。他批评拉辛、高乃依，认为他们误解和曲解了亚里士多德；他赞成莎士比亚，认为莎士比亚从本质上实现了亚里士多德的主张。莱辛已经看到古典主义戏剧不再适合新时代的要求，并已认识到莎士比亚对现代戏剧的巨大意义。

## 【赖斯，E.】

(Elmer Rice 1892～1967)　美国剧作家。1892年9月28日生于纽约，毕业于纽约法律学院。1914年，第一部剧本《审讯》上演成功。在这部剧作中，赖斯在美国首次将电影中经常运用的倒叙法引进戏剧创作里。随后9年，他在哥伦比亚大学学习戏剧写作，并担任大学区际戏剧协会主席及戏剧导演。他一生写了30多部戏

剧作品，1960 年还著有一部戏剧理论专著《舞台剧》出版。

20 年代初，表现主义戏剧从欧洲流传到美国。在这一流派的影响下，赖斯的剧作《加数器》于 1923 年 3 月 19 日由戏剧同业会上演。该剧写“零先生”干了 25 年记帐员未曾升级，反被老板辞退，盛怒之下杀了老板。当他被判刑处死后，他的鬼魂忍受不了天堂的恬静生活，只习惯于机械性的记数工作，又当了天堂里操作加数器的记帐员，后来又被从天堂遣返人间。

《加数器》表现主义手法的第一个特征是将角色的一系列意识活动作为独白，这种独白与传统戏剧的不同之处在于它道出了角色头脑中的一系列尚未形成理性思维的形象，所以“零太太”及“零先生”的独白都是断断续续的，突出地显现了他们的内心活动。第二个特征是在戏剧风格上经常具有一种狂热的跳跃，这是由于不连贯的独白以及角色与环境的矛盾产生的紧张情绪所造成的。“零先生”突然杀死老板时舞台音响效果大作，就是烘托他的激昂的情感的。第三个特征是把角色抽象化，使角色代表一种类型的人物、一个阶级或一些主张，因而“零先生”、“一先生”、“五太太”等形象只具有小职员阶层的人物特点而缺乏具体的性格刻画。使用这些手法的目的，就是将角色的内心经历化为舞台可感形象，用象征性的人物、语言、场景去表现抽象的主观感受和内在实质，亦即“零先生”在机器的制约下异化为非人的命运。

上演于 1929 年并获普利策奖的《街景》是一部以现实主义手法写成的名剧。此剧笔调大胆泼辣，情节结构紧凑，语言朴素生动，作为针砭时弊的进步剧作，在当时的国际剧坛上引起了广泛的注意。

## 【劳森，J. H.】

(John Howard Lawrson 1895 ~ 1977)

美国剧作家、戏剧与电影理论家、社会活动家。由于受马克思主义学说的影响，又生活在美国劳工运动兴盛和左翼力量上升的年代，其剧作政治性较强。20 世纪 20 年代，他的剧作带有较多的表现主义色彩。代表作品为《列队歌》，描写了西弗吉尼亚州煤矿工人的罢工斗争，演出时很富戏剧效果。30 年代，其剧作的政治倾向愈发明显，但仍未放弃形式上的探索。主要剧作有：揭露美国政界与宣传机构狼狈为奸、合谋欺骗群众的政治闹剧《扩音器》(1927)、预言帝国主义由于争夺中东石油资源而行将引起无产阶级世界革命的《国际歌》(1928)、剖析出卖灵魂以获取个人物质利益的《成功的故事》(1932)、描写美国汽车城工人举行静坐罢工，抗议资本家迫害与压榨最后终于取胜的《行军歌》(1937)。在理论方面，劳森著有《戏剧与电影的剧作理论与技巧》(1949)，综述了从亚里士多德以来戏剧（包括电影）的编剧理论、实践与发展趋向，强调了戏剧的社会功能。

劳森曾任美国作协主席。

## 【黎里，J.】

(John Lyly 1554 ~ 1606) 英国诗人、戏剧家。分别在牛津和剑桥大学得过硕士学位。1578 ~ 1580 年发表的散文传奇《尤弗伊斯：才智的剖析》及其续篇《尤弗伊斯及其英国》，由于风格奇特而开创了流行一时的“尤弗伊斯”体，即绮丽体。1584 年在他自己经营的黑袍僧剧院上演了他的剧作《亚历山大和坎帕斯比》。1589

~1601年间，他曾4次就任国会议员。此后则声名锐减，郁郁寡欢直至1606年11月30日去世。

黎里有近10部剧作，如《萨福与法翁》、《班比妈妈》、《弥达斯》等，都是根据古典作品改编的优雅、机智的爱情故事，没有强烈的矛盾冲突和复杂的情节变幻，剧情简洁明快。在爱情寓言剧《恩底弥翁》和喜剧《亚历山大和坎帕斯比》中，他吸收笑剧、道德剧的手法，将针对现实社会的讽喻寓言、历史事件和神话传说同浪漫故事相结合，构成新的生活画面。他在典雅的台词中加进优美的抒情插曲和机智的对话，尽管人物还不够生动，但非常适合宫廷观众的趣味。

《亚历山大与坎帕斯比》(1584) 取材于希腊历史。写亚历山大爱上了战俘中纯洁、庄重的女子坎帕斯比，而她却与应召为亚历山大画像的画家相爱了。亚历山大明智地克制了自己的感情，安排坎帕斯比与画家结婚。《恩底弥翁》(1585) 是一出描写精神恋爱的寓言剧：恩底弥翁对月亮女神一往情深，而拒不接受女神的侍女泰柳士的爱情。泰柳士恼羞成怒，请女巫施展法术，使他昏睡不起。女神为其痴情所动，以其贞洁的唇吻醒了恩底弥翁并使他恢复了青春。

## 【李洛，G.】

(George Lillo 1693~1739)　英国剧作家。1693年2月4日出生在伦敦一珠宝商家里。成年后从事首饰行业，并利用闲暇写作了8部剧本，其中最有名的是《伦敦商人》(1731)。剧中主人公是一个伦敦学徒，因受妓女密尔伍德诱惑，偷窃东家钱财，杀死了自己的监护人，最后被处死。临刑前，他痛悔不已。这是一出感伤劝善剧，反映了资产阶级改善道德的要求，是英国文学中第一部用散文写成的市民悲剧。李洛自称要写出一个普通人物的悲剧。他的大胆尝试引起了欧洲大陆一些作家如卢梭、狄德罗、莱辛等的兴趣及赞誉。李洛的另一部剧本《致命的好奇心》(1736) 用无韵体诗写成，但作者精心选择的乡间背景打破了古典戏剧的传统，这在当时是难能可贵的。同时代作家菲尔丁在自己的小剧院里上演了这出戏，深受观众欢迎。它对18世纪末在德国兴起的“命运悲剧”发生过很大影响。他的剧作还有《基督教的英雄》和《埃尔梅里克》等。

## 【列昂诺夫，Л. М.】

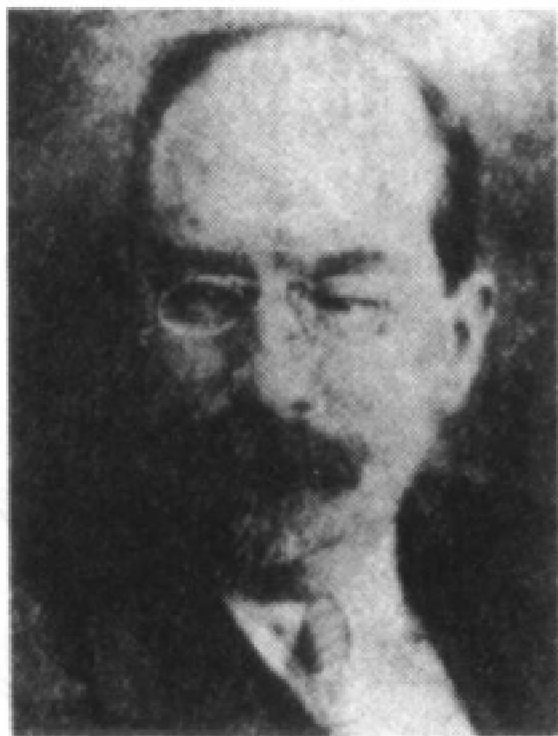
(Леонид Максимович Леонов 1899~　)　苏联小说家和剧作家。生于莫斯科一知识分子家庭。1924年以长篇小说《獾》一举成名。长篇小说《俄罗斯森林》获1957年苏联首次颁发的列宁奖金。

在20~30年代，列昂诺夫除把自己的一些小说改编成话剧外，曾创作《翁其洛夫斯克》(1928)、《波洛夫场果园》(1936)、《狼》(1938)、《暴风雪》(1939) 等许多剧本，他在戏剧创作上最大的成就是1942年问世的4幕话剧《侵略》。主人公费多尔是个刚刑满获释的失足青年，他目睹德国占领者的兽行后克服冷漠消极情绪，机智地消灭4名法西斯强盗，最后为救游击队长而英勇就义。剧本被认为是苏联战时文学创作上一个卓越的奇迹，曾获1943年斯大林奖金一等奖。战后，曾写有剧本《金马车》(1946) 和电影小说《马克—金利先生逃难记》(1961)。后者拍成故事影片，获1977年苏联国家奖金。

列昂诺夫于1949、1967年先后获俄罗斯联邦共和国功勋艺术家和苏联社会主义劳动英雄称号，1972年当选为苏联科学院院士。

## 【卢纳察尔斯基，A. B.】

（Анатолий Васильевич Луначарский 1875～1933）　苏联政治活动家、文艺评论家、剧作家。1875年11月23日生于波尔塔瓦城一官吏家庭。1897年加入共产党。第二次党代表大会后，站到以列宁为首的布尔什维克一边。1908～1910年参加“前进报派”，在哲学上提出“造神说”。



卢纳察尔斯基像

1911年与“前进报派”决裂，重新站到布尔什维克的立场上。1917年十月革命后至1929年任教育人民委员，1930年当选为苏联科学院院士。1933年出任驻西班牙大使，同年12月26日赴任途中病逝于法国蒙当。

卢纳察尔斯基博学多才，著作涉及哲学和美学领域。主要美学著作《实证美学的基础》（1904），捍卫了文艺的现实主义和思想性。1923年提出“退回到奥斯特洛夫斯基去”的口号，坚持和保护戏剧艺术的现实主义传统。

卢纳察尔斯基的主要剧作有《国王的理发匠》（1906）、《浮士德与城》（1918）、《奥利佛·克伦威尔》（1920）、《福玛·康帕内拉》（1921）和《解放了的堂吉诃德》（1922）等。他的剧作富于哲理，大多取材于历史故事和神话传说。他的代表作《奥利佛·克伦威尔》借17世纪英国资产阶级革命推翻封建君主的斗争史实，展示了“革命需要流血”这一历史真理。

卢纳察尔斯基还撰写了大量戏剧论文，如《论梅耶荷德剧院》（1926）、《莫斯科艺术剧院卅周年纪念》（1928）、《斯坦尼斯拉夫斯基、戏剧和革命》（1933）和《戏剧书简》（1933）等。

## 【鲁埃达，L. de】

（Lope de Rueda 约1505～1565）西班牙剧作家、演员。生于塞维利亚，卒于科尔多巴。青年时期参加巡回戏班，毕生从事戏剧工作，以扮演流浪汉、坏蛋、傻子等闻名。演技精湛，曾受到塞万提斯的称赞。流传至今的著名剧本有：《埃乌菲米亚》、《受骗的人》、《阿尔梅莉娜》、《梅多拉》，均取材于传闻轶事，用散文写成。其特点是剧情发展迟缓，有赖于“帕索”的穿插予以调剂。“帕索”是由两三个人物和一种喜剧情境构成的具有讽刺因素的短剧。它有独立的情节、人物、背景，主要取材于下层社会的现实生活，以夸张的表演、机敏的对话、活跃的喜剧气氛取悦观众，后到17世纪发展为“插曲剧”。现存“帕索”24出，其中14出穿插于其正剧中，另10出为独立的插曲剧。著名的为：《面具》、《宾客》、《豪哈的土地》、《油橄榄》、《仆人》、《付钱与不付钱》、《怯懦的无赖》。其他作品有诗剧《爱情的龃龉和问题》，牧歌对话剧《卡米拉》、

《廷布里亚》和《爱情的信物》。鲁埃达的正剧及其表演艺术虽然受意大利喜剧的影响较深，但是他的“帕索”却富于独创性，反映出他观察社会的深入和细致，为西班牙民族戏剧的发展作出了贡献。

## 【伦茨，J. M. R.】

（Jakob Michael Reinhold Lernz 1751～1792） 德国剧作家。生于拉脱维亚的一个牧师家庭。1768 年起在柯尼茨堡学神学。1771 年辍学当家庭教师，同年陪同主人的孩子到斯特拉斯堡，结识赫尔德和歌德，参加了狂飙突进运动。1776 年到魏玛，通过歌德谋职未成，被宫廷赶出魏玛。后在德国和瑞士漫游，1779 年回到里加，1781 年又到彼得堡和莫斯科谋职。最后穷困潦倒死于莫斯科。

伦茨是狂飙突进运动的代表人物之一。他的论文《论戏剧》（1774）可以说是狂飙突进戏剧的理论纲领。伦茨认为，戏剧创作必须以实际体验为基础，决定戏剧本质的不是情节，而是人物性格。他的两部传世之作是《家庭教师》（1773）和《士兵们》（1775）。前者是对家庭教师所受的不公正待遇的控诉，后者揭露了贵族军官拐骗良家少女的不道德行为。这两部剧作打破了“三一律”的束缚，时间长，地点不断变换，场次多。艺术上，《士兵们》更完善；思想内容方面，《家庭教师》提的问题更尖锐，因而布莱希特将它改编上演。

伦茨的剧本还有《新门努扎》(1774)、《英国青年》(1777)等。

## 【罗兰，R.】

（Romain Rolland 1866～1944）法国作家。旧译罗曼·罗兰。1866 年 1 月 29 日生于巴黎附近的克拉姆西镇。1889 年从巴黎高等师范学校历史系毕业后人罗马法国考古学院做研究生，两年后回国做中学教师，同时开始写作剧本。1894 年完成了题为《意大利歌剧之起源》的论文，被授予博士学位。1903 年发表《贝多芬传》，蜚声法国文坛。同年发表长篇小说《约翰·克利斯多夫》第一卷，1912 年 10 卷出齐，获 1915 年度的诺贝尔文学奖。1919 年罗兰发表《精神独立宣言》宣言，号召各国知识界联合起来反对侵略战争，这标志着他已经从象牙之塔走上十字街头，投身到了社会斗争之中。这个时期他的代表作有政论集《搏斗十五年》、长篇小说《母与子》等。卒于 1944 年 12 月 30 日。

罗兰毕生的创作事业以写剧本开始，也以写剧本告终。他一生总共写过 20 多部剧本，现存 12 部。其中，上过舞台的不到一半。罗兰将这 12 部剧本分为 3 组，《大革命剧》、《信仰的悲剧集》和反战剧。《大革命剧》包括 8 部剧本：《群狼》(1898)、《理性的胜利》(1899)、《丹东》(1900)、《七月十四》(1902)、《爱情与死亡的较量》(1925)、《百花盛开的复活节》(1926)、《狮子座流星》(1928) 和《罗伯斯庇尔》(1938)。这是罗兰戏剧遗产中最重要的部分。罗兰在《革命剧·序言》中，说明他创作《大革命剧》有两个思想根据，一曰历史传统，二曰时代要求。一方面，他始终认为 18 世纪末年的法国大革命中有一些值得永久奉行的精神原则；另一方面，用大革命的精神鞭策 20 世纪的法国人，使大家精神振作起来，为“法兰西民族复兴”而努力。这些剧本全部取材于 18 世纪末年法国资产阶级大革命。

剧本《群狼》用 1793 年法国革命远

征军中发生的陷害一名无罪军官的冤案，影射19世纪末年震动法国全国几乎引起内战的诬告犹太族军官德雷福斯里通外国的冤案。作者反对为了达到政治目的而不讲信义、制造假案冤案、草菅人命。他认为必须实事求是，坚持真理，才真正符合人民的利益和革命的利益。在8部革命剧中，《群狼》的思想性与现实意义最为深刻。《七月十四》中的主人公是1789年7月14日起来造反、攻占象征封建暴政的巴士底政治犯监狱的巴黎平民百姓。

《罗伯斯庇尔》表现激进派的革命家罗伯斯庇尔在政敌们的打击之下身受重伤，即将被送上断头台。这时，他觉悟到自己失败的主要原因在于脱离劳苦大众。

《爱情与死亡的较量》也是有特色的作品。它描写法国资产阶级大革命的恐怖时期，一位著名的化学家被他的一个老朋友出卖，诬告他发表反革命言论，于是成了断头台上的冤死者。这部剧本结构紧凑，情节曲折，人物形象鲜明，是罗兰剧本中戏剧性比较强的优秀之作。

《信仰的悲剧集》1913年出版于巴黎，包括写作于1893～1898年间的3部剧本《圣路易》、《艾尔特》和《理性的胜利》。《圣路易》是宗教剧，宣扬基督教信仰的激情，内容是法国国王路易九世（1226～1270）在率领十字军东征的途中，积劳成疾身亡。《艾尔特》取材于17世纪荷兰的历史，描写一个十五六岁的王子密谋和人民大众的力量结合起来，打倒谋杀老王篡夺王位的敌人，终于因为王子太信任他的恋人，密谋泄露，事败垂成。《理性的胜利》取材于18世纪末年法国革命史料，后来被作者自己改列人革命剧。这样，信仰的悲剧只剩下两部剧本。

反战剧包括1903年发表的《总有一天》和1919年发表的《里吕里》。《总有一天》写1902年英帝国主义武装争夺荷兰在南非殖民地的故事。剧本作者反对一切战争，同情被英国人打败的老牌殖民主义者荷兰。《里吕里》是寓意剧，用漫画式的人物形象表达各种抽象概念。里吕里是一个女性人物，她的任务是妖言惑众，把人们都搞得头昏脑胀，争先恐后地投身于战争。

罗兰是“人民戏剧”运动的积极参加者。法国革命纪元2年风月20日（即公元1794年3月10日），公安委员会议决，巴黎的法兰西剧院每月必须为人民群众演出若干场，剧院门口要饰“人民剧院”几个大字，巴黎各剧院的演员们必须轮流为人民剧院义务演出。不久，雅各宾政党垮台了，公安委员会的一切政令成了废纸，人民剧院没有成为事实。

19世纪末，巴黎一批青年作家创办了一个战斗性的刊物《戏剧评论》，企图发起一个戏剧革新运动，具体计划之一是秉承革命先辈的遗志，在巴黎成立人民剧院。罗兰是经常在《戏剧评论》上发表文章的青年作家之一，他是人民剧院计划的热烈支持者。他的革命剧中的至少一部分，就是为了给人民剧院排演而写的。可是这个计划后来也成了泡影。罗兰在他的论著《人民戏剧》中提到人民剧院的计划之所以流产，除了缺乏经费这个重要原因之外，还因为当时法国官方企图插手人民剧院的筹备工作，引起以《戏剧评论》为中心的青年作家的反对。

从人民戏剧运动失败的经验中，罗兰总结出一个教训：“要办人民剧院，必须先有人民。”意思说，必须先提高人民的政治觉悟。

## 【罗马肖夫，Б. С.】

（Борис Сергеевич Ромашов 1895 ~

1958） 苏联剧作家。演员家庭出身。1916年后当过演员和导演。20年代初开始剧本创作。成名作为《空中蛋糕》(1925)。这是苏联第一部反映现实生活的讽刺喜剧。1928年问世的《火桥》以知识阶层的分化为背景表现20年代末苏联社会的阶级斗争。其他剧作还有《战士们》（1933）、《模范家庭》（1943）等。战后创作的剧本《伟大的力量》（1947）曾获1948年度斯大林文学奖金。罗马肖夫还写过不少戏剧评论文章，有戏剧论文集《剧作和剧艺》。

## 【罗曼，J.】

(Jules Romains 1885～1972） 法国戏剧家、小说家。原名路易·法里古勒。



罗曼像

法兰西学院院士。共写有10余部剧作，并有长达27卷的小说《善意的人们》出版。他的剧作主要有《克诺克医生或医学的胜利》（1923）、《放浪形骸的特鲁哈代克》（1923）、《特鲁哈代克先生的婚姻》(1925)、《多诺古》(1930)。

3幕剧《克诺克医生或医学的胜利》为罗曼的代表作。写一个没有受过真正医学训练的冒牌医生，以其所谓“所有健康的人都不知自己是有病的患者”的理论，让最健壮的人接受“医疗护理”，使圣－莫里斯镇的村民对自己需要医护和治疗深信不疑。这部讽刺喜剧，抓住了人性中对故弄玄虚的蒙骗容易上当这样一个弱点，表现克诺克一本正经地宣扬似是而非的谬论，使一个行骗的江湖术士成了一方名医。

《多诺古》描述地理学家特鲁哈代克臆想出南美洲腹地一座多诺古-通戈古城，通过宣传和风涌而至的形形色色冒险家，使这座本属子虚乌有的城市终于在地图上标出了地理位置。

罗曼的戏剧观是结构要简洁，题材应是现代的并具有最广泛的概括性。他塑造的克诺克医生和地理学家特鲁哈代克的性格特征印证了他的观点。

## 【罗斯丹，E.】

(Edmond Rostand　1868～1918）法国诗人、剧作家。1868年4月1日生于马赛，曾在巴黎学法律。他的剧本都是诗剧。1894年他的《浪漫情侣》在法兰西喜剧院公演，引起剧坛注意。这是一部3幕喜剧，写一对青年男女历经生活教训，领悟到真正爱情的诗意存于心中的故事。

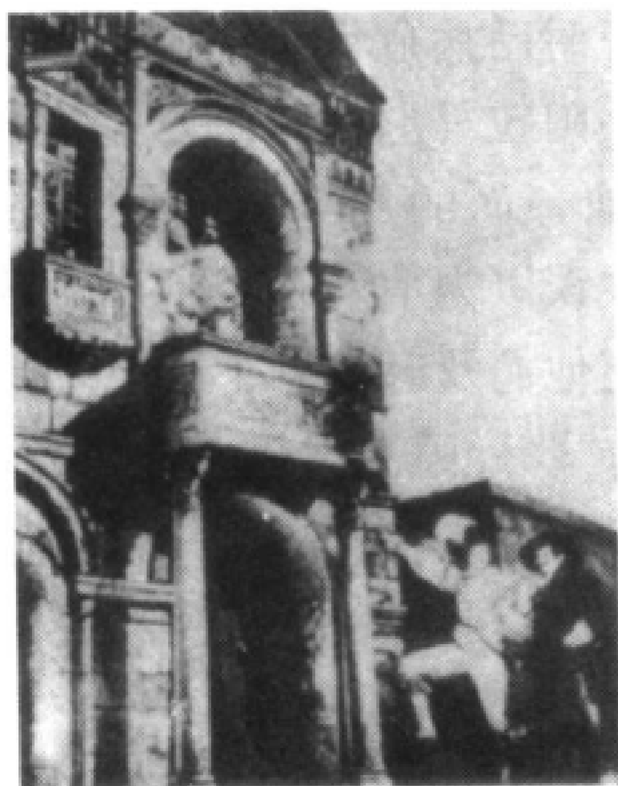
4幕诗剧《远方公主》（1895）追随象征主义，写王子吕台尔根据传闻爱上远方公主梅丽森德，远涉重洋去寻访她，抵达叙利亚时已病危无法下船，托好友贝特朗·德·阿拉马尼翁去向公主转达他临死前想见她一面的愿望。贝特朗进入城堡后，公主误以为他就是吕台尔，两人产生情意，但他们及时克制了自己。公主上船与吕台尔举行婚礼，使他得以幸福地瞑目。最后公主决心弃绝红尘，进入修道院。此剧中克己的理想主义、爱的哲学是罗斯丹剧作的基石。

5幕英雄喜剧《西哈诺·德·贝热拉克》（1897）是罗斯丹的代表作，标志着



罗斯丹像

浪漫主义的复兴和发展。罗斯丹笔下的西哈诺·德·贝热拉克是17世纪法国才华出众的诗人，哲学家、剑客，他爱表妹罗克萨娜，但自知其貌不扬，把爱情埋在心里。罗克萨娜则喜欢另一个美貌的年轻人克里斯蒂安，但他缺乏才气，于是西哈诺站在阴影里代克里斯蒂安向站在阳台上的罗克萨娜表白诚挚的爱情，终于感动了罗克萨娜，决定嫁给克里斯蒂安。本来也看中罗克萨娜的指挥官出于报复，把克里斯蒂安和西哈诺派到前线去送死。离别后，西哈诺每天代克里斯蒂安给罗克萨娜写一封信，使她留下极深的印象。克里斯蒂安阵亡后，罗克萨娜进了修道院。15年期间，西哈诺坚持去看望她，直到有一天他中了敌人的暗算，身负重伤，罗克萨娜才发现事实真相，但为时已晚，她失去了真正心爱的人。《西哈诺·德·贝热拉克》是典型的浪漫主义作品，以其理想主义的光辉与当时自然主义的悲观绝望形成鲜明的对比。它运用对照的原则，把崇高和滑稽、悲剧性和喜剧性结合在一起。整个剧本建立在具有强烈的荣誉观、独立不羁和自我牺牲精神的西哈诺的特殊个性上。戏剧冲突主要存在于主人公的内心活动中。充分的抒情性加强了戏剧效果。



《西哈诺·德·贝热拉克》剧照

6幕历史剧《雏鹰》1900年在巴黎上演。“雏鹰”象征拿破仑的儿子赖希施泰特公爵，他是一个充满幻想和优柔寡断的人物。1830年，不少法国人想把年轻的公爵捧上皇位，一个拿破仑时代近卫队的老兵弗朗博鼓励他行动，但是雏鹰犹豫不决，最后密谋失败，弗朗博自杀，雏鹰抑郁终身。

1901年，罗斯丹当选为法兰西学院院士。其后有10年时间没有发表作品。1910年在巴黎演出的《雄鸡》是4幕寓言剧，剧中角色都是拟人化的动物，充满了诗情画意。他的《唐璜的最后一夜》是未完成的遗著，在他死后1921年才出版。罗斯丹1918年12月2日卒于巴黎。

## 【马达奇】

（Madách Imre　1823～1864）　匈牙利剧作家、诗人。出身贵族地主家庭。学生时代在佩斯攻读文学和法律，同时开始创作诗歌和剧本。马达奇曾受到匈牙利改革运动时期自由主义思想的影响，还因掩护匈牙利资产阶级革命工作人员而坐牢一年。1861年发表了主要剧作《人的悲剧》，1883年他去世近20年时在布达佩斯民族剧院首演成功。

《人的悲剧》是一部以圣经《创世记》为题材、用4140行诗组成的15场悲剧。

该剧前3场和最后1场都以圣经中的天堂为背景，故事从天堂展开，又回到天堂结束。剧中的主人公亚当和夏娃在上帝安排的伊甸园中过着幸福的生活，受变成撒旦的天使长鲁西费尔怂恿，偷吃智慧之果而被上帝赶出伊甸园。亚当和夏娃又在鲁西费尔的摆布下在梦境中游历了人类社会的过去、现在和未来，所经历之处如埃及、雅典、罗马、拜占廷、布拉格、伦敦、"法朗吉"、太空和"爱斯基摩世界"都作为体现某种"时代精神"的历史城市出现。经过了人类社会的"灰暗"历程后，亚当和夏娃在伊甸园旁的小茅屋中醒来。



《人的悲剧》剧照

亚当因理想一次次破灭而悲观厌世，但夏娃怀孕的消息和上帝的勉励又使他打消了自杀的念头，重新鼓起了生活的勇气。

《人的悲剧》体现了作者独特的哲学观点，具有浓郁的诗意和有利的导表演条件，100多年来一直是匈牙利戏剧舞台上的保留剧目。

马达奇早期的剧作多为历史剧，如《恰克的末日》(1843)、《玛丽亚女王》(1843)等。著名历史剧《摩西》(1861)取材于圣经《出埃及记》，描写摩西在耶和华的启示下，历尽困苦与灾难，带领以色列人走出埃及到达迦南乐土。这出戏在异国统治匈牙利时代，是一则历史寓言。

## 【马尔科夫，П. А.】

(Павед Александрович Марков 1897～1982) 苏联戏剧评论家、理论家和导演。1921年毕业于莫斯科大学哲学历史系。从1919年起陆续发表戏剧评论和特写，汇编成《戏剧肖像》(1939)、《戏剧之真实》(1965)、《在各国剧院中》(1967)等文集。他还著有《最新戏剧流派(1898～1923)》(1924)、《莫斯科艺术剧院(1898～1948)》(1950，与H. H. 丘什金合著)、《聂米罗维奇－丹钦科在音乐剧院的导演》(1960)等专著。

1925～1955年，马尔科夫先后担任过莫斯科艺术剧院、斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇－丹钦科音乐剧院、小剧院的文学部、艺术部主任和导演。1956～1962年，在莫斯科艺术剧院任导演，参与了《金马车》(1957)、《卡拉马佐夫兄弟》(1960)的排演。自1939年起在国立卢纳察尔斯基戏剧艺术学院任教。1961～1967年，马尔科夫主编了《戏剧百科全书》(5卷集)，获列宁勋章。

## 【马尔克斯，R.】

(René Marqués 1919～ ) 波多黎各作家、戏剧家。生于圣胡安，以诗歌和短篇小说开始创作活动。他的戏剧作品因为优美的风格、实验性的技巧以及对角色的深刻心理分析，给拉丁美洲戏剧的发展以重大贡献。在舞台技术方面，他也作出了各种革新的尝试，应用了声、光、色变幻组合的新技术。他的剧本主要表现波多黎各人民的民族自尊心和对祖国前途的关

心。《不完整的太阳》(1958)是他最好的剧本，描写一个宗法大家庭的衰落和败坏，既是社会的现实，也是祖国的象征。《没有钟的家》(1960)是一出讽刺剧，巧妙地运用民间的口语以造成活跃的生活气息。

## 【马尔夏克，C. Я.】

(Самуил Яковлевич Маршак 1887～1964)诗人、儿童剧作家、翻译家。1902年随家从沃罗涅什省迁居彼得堡，1912年赴英国留学，曾翻译莎士比亚十四行诗。革命后积极推动苏联儿童文学的发展，被高尔基誉为苏联“儿童文学的奠基人”。作有诗集多种。

马尔夏克的戏剧活动始于20年代初。1920～1922年他倡议组织儿童剧院，并为该剧院创作了《山羊的故事》、《彼得罗什卡》等童话剧。1923～1925年，任列宁格勒儿童剧院文学部主任。马尔夏克的戏剧代表作《十二个月》(1943)，通过十二个月帮助大妞战胜邪恶的童话故事，教育孩子从小热爱劳动、与人为善。此剧曾获1946年度斯大林奖金。他的另一个较有名的童话剧是《怕苦难见幸福来》(1954)。马尔夏克的优秀童话剧既有儿童情趣，也

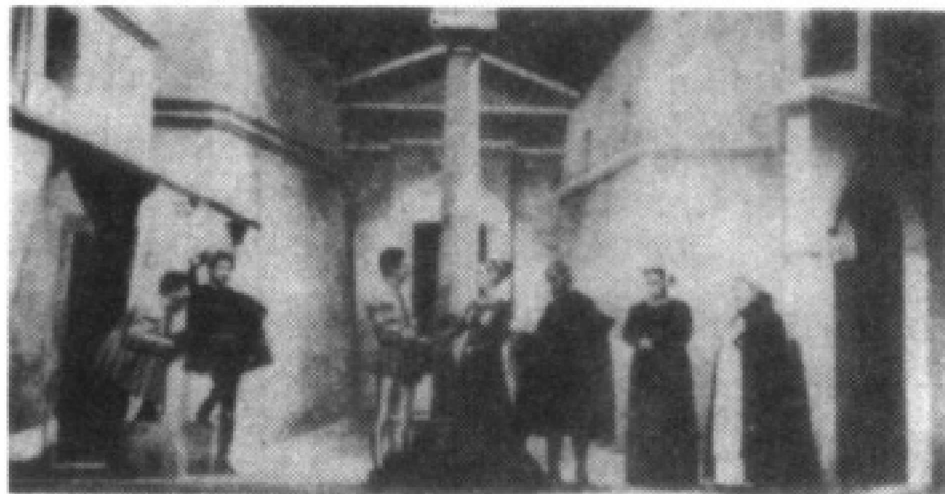


马尔夏克像

有哲理内容。《十二个月》曾在中国和其他国家上演。

## 【马基雅维利，N.】

(Niccoló Machiavεlli 1469～1527)意大利政治家、政治理论家、剧作家。



《曼德拉草根》剧照

1469年5月3日生于佛罗伦萨贵族家庭。1494年参加反对梅迪契暴政的起义，在重新建立的佛罗伦萨共和国担任秘书等官职，并多次出使意大利其他城邦和欧洲国家。1512年，梅迪契家族复辟，马基雅维利隐居乡村，潜心写作。1527年6月22日去世。

马基雅维利一生完成多种理论与文学著作，并在戏剧领域取得突出的成绩。1504年，他仿照阿里斯托芬的喜剧《云》，写出剧本《假面》，已失传。《曼德拉草根》(1520)是他最重要的剧作，也是第一部意大利语喜剧。剧本描写迂腐的学者尼齐亚膝下无子，听信青年卡利马科的主意，要妻子卢克莱齐娅服用曼德拉草根，结果中了圈套，卡利马科乘机和卢克莱齐娅相好，享受幸福。作者歌颂人的智慧、爱情，提倡享乐主义，谴责私利毁灭人的活力，抨击教会的虚伪、堕落。剧本上演后受到欢迎。他还仿照古罗马喜剧家普劳图斯的《卡西娜》，写出以爱情为题材的喜剧《克丽齐娅》(1525)。马基雅维利继承和发展了古罗马的喜剧传统，他的作品展示出意大利的现实生活，抨击了社会恶习和封建道德观念，是意大利文艺

复兴时期人文主义道德喜剧的杰出作家。他的剧作具有鲜明的特色，通过构思巧妙、曲折夸张的情节刻画富于性格特征的人物，台词幽默、风趣。哥尔多尼进行喜剧改革、创作“性格喜剧”时，曾从马基雅维利的创作中得到启发。

## 【马里沃，P. C. de】

（Pierre Carlet de Marivaux 1688～1763） 法国喜剧家。1688年2月4日生



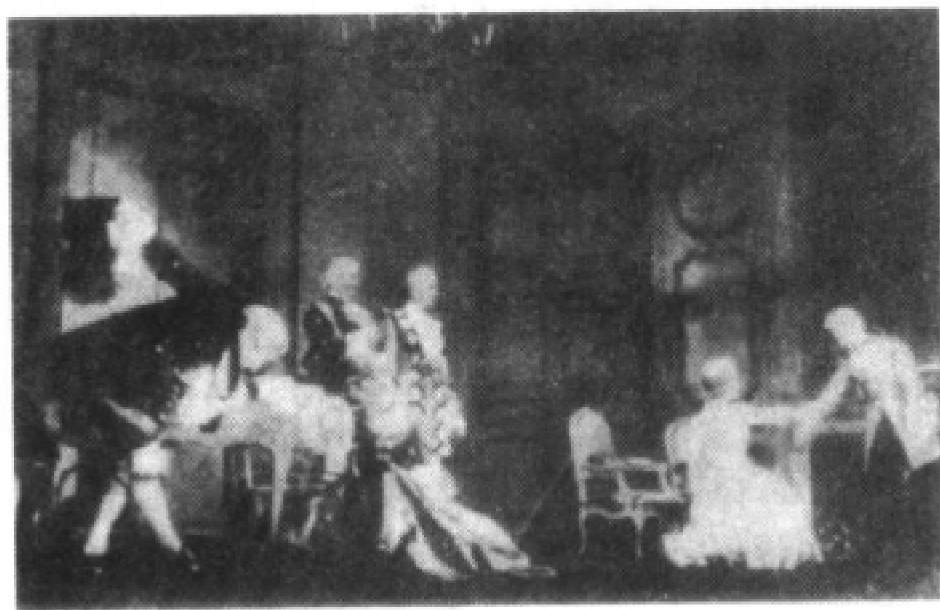
马里沃像

于巴黎一法官家庭。早年在外省受教育，后回巴黎读法律，常出入贵族社会的沙龙。1720年后致力于戏剧写作。1731～1741年写了两部比较有名的小说：《玛丽安娜的生活》与《暴发户农民》，都是未完成之作。1743年被选为法兰西学院院士。卒于1763年2月12日。

马里沃的主要成就是在喜剧方面，早年写过诗体剧《谨慎而公正的父亲》（1712）和《汉尼拔》（1720）等，1722～1746年共写了27出散文体喜剧，其中17出是为意大利喜剧院而作，较著名的有《意想不到的爱情》（1722）、《奴隶岛》（1725）、《爱情与偶遇的游戏》（1730）、《假机密》（1737）、《诚实人》（1739）、《考验》（1740）、《被克服的偏见》（1746）等。晚年他还写了《费利西》（1757）和《好心的演员》（1757）两出喜剧，一生剧作计有35部之多。

在18世纪前半期，马里沃的戏剧体现了多样化倾向，从英雄喜剧、浪漫喜剧（《化装的王子》、《爱情的胜利》）、神话喜剧（《普路托斯的胜利》）到风俗喜剧（《村庄继承人》、《母亲学堂》），从社会问题剧、哲理剧（《奴隶岛》、《理智岛》）到情感剧和道德剧（《贴心的母亲》、《贞洁的妻子》）他都写过。

马里沃喜剧的最大特点是直接描写爱情，它不象以往戏剧那样，将爱情置于从属地位，而是作为独立主题来表现。马里沃在爱情心理的刻画上最为成功。他说过：“我在人类心灵中挖掘各种各样不敢公开表露出来的爱情的隐藏之处，我的每一出喜剧都以把它从某一个隐藏之处开掘出来为目的。”马里沃爱情喜剧的结构往往套用一个框框：一对贵族青年男女彼此相爱，或者一方单相思，由于某些障碍，不敢袒露心迹，甚至以假象进行试探，这期间，往往有聪明人帮助，使有情人终成眷属，如《爱情与偶遇的游戏》。《奴隶岛》虽然是反映主仆关系的社会道德剧，却也套用了几乎一模一样的“化装调包”的情节结构。《假机密》也借助于化装术。马里沃剧中爱情的障碍，既非莫里哀笔下



《爱情与偶遇的游戏》剧照

那样来自外部，也不象拉辛剧中那样无法克服，它来自一种偏见、失意、误会，是

一种自尊心上的障碍，主人公们往往不愿承认他们已经萌发的爱情。马里沃喜剧的另一特点，是剧中主人公既能引人发笑又不显得滑稽。

马里沃的剧作带有明显的贵族味道，对话完全是贵族沙龙式的，语言极难捉摸，这种细腻的心理分析和矫揉造作的人物语言，构成了后人称之为“马里沃风格”的特点。

## 【马龙·奈喀什】

（Mārūn al – Náqqásh　1817 ~ 1855）阿拉伯剧作家、演员。叙利亚人，在贝鲁特长大并受教育。1855 年在叙利亚塔尔图斯病故。

马龙·奈喀什曾在意大利生活多年，接触到西方戏剧艺术，受到意大利歌剧的较大影响。回国后，他和兄弟尼古拉、萨里木等组成家庭剧团。他编写和导演的第一部戏剧《吝啬鬼》是一出 5 幕喜剧，1848 年在贝鲁特马龙家中首次演出，产生很大影响。演出的成功，促使他集资修建了一所剧场。1850 年演出了他的第二部剧作《愚蠢的艾布·哈桑》。该剧系 3 幕喜剧，取材于《一千零一夜》。他的最后一部剧作是《嫉妒者》。

马龙·奈喀什是阿拉伯第一位剧作家。他的剧本基本是用韵文写成的，文言和方言交杂，有的段落被谱了曲，可以演唱。他的《吝啬鬼》和《嫉妒者》是根据莫里哀的《悭吝人》和《伪君子》两剧改编而成的，实为阿拉伯化的歌剧。他认为，与话剧和悲剧比较，歌剧和喜剧更容易被阿拉伯人接受。这种具有喜剧内容的小歌剧后来在叙利亚、黎巴嫩和埃及等阿拉伯国家得到广泛传播和发展，延续了几十年。

## 【马洛，C.】

（Christopher Marlowe 1564 ~ 1593）英国戏剧家、诗人。1564 年 3 月 6 日生于坎特伯雷。1581 年在剑桥大学获硕士学位。马洛在伦敦曾因参加政治活动而屡次涉嫌入狱，1593 年 5 月 30 日在伦敦附近酒店被人刺死，时年 29 岁。

马洛共写了 7 部剧本，《帖木儿》（1587）是其早期的力作，分为上下两部，按照编年史的顺序，描写了 14 世纪蒙古可汗帖木儿征服欧亚数国的业绩。帖木儿的形象具有文艺复兴时期巨人的特点，他雄心勃勃，所向披靡，不但追求无限的权力和财富，同时也渴望与美结合。但他又



马洛像

非常残忍、虐待战俘，屠杀无辜，甚至还处死了自己的长子。马洛的这两出英雄剧气魄宏大，场面壮观。剧中对无韵诗体的灵活运用，富有强烈的艺术表现力，开创了被琼森称之为“雄伟的诗行”的风格。不过，剧本的结构还嫌松散，人物性格也缺少发展，这说明马洛当时的创作技巧尚未成熟。

《浮士德博士的悲剧》（1588）是根据德国中世纪民间传说创作的，叙述符腾堡大学的神学博士浮士德为了获得万能的知识与力量而潜心研究魔术，甚至不惜与魔鬼订约把自己的灵魂出卖给魔鬼的故事。

马洛通过浮士德的悲剧命运充分肯定了知识的威力，揭示了人文主义者同中世纪的宗教蒙昧主义作顽强斗争的真实历史经历。此外，这出戏在艺术上也较前有很大提高，主人公前后的性格对比非常鲜明，戏剧性也十分强烈。

《马耳他岛的犹太人》（1592）也是用无韵诗体写作的。写马耳他的犹太人巴拉巴斯勾结土耳其占领者进行报复活动、堕入自己设置的机关中丧命的故事。此剧以反动派角色作为一出戏的主人公，在以往的英国舞台上还未曾有过，对莎士比亚的《威尼斯商人》有明显的影响。

《爱德华二世》（1593）写英王爱德华二世宠信权奸激化了他与诸侯的矛盾，酿成内战，终遭杀害的故事。这出戏是马洛所有剧作中结构最严谨、情节最精炼的一出，说明作者的艺术技巧已趋成熟。它对莎士比亚历史剧的创作，尤其是对《查理二世》有一定的影响。

马洛还留下了一部悲剧《迦太基女王狄多》，另有一部未完成的剧本《巴黎的大屠杀》（1593），现在仅存3幕。

除戏剧作品外，马洛还创作了著名的长篇叙事诗《希罗与利安德》和抒情短诗《热情的牧羊人》等。

马洛充满浪漫激情和想像力的风格以及对巨人性格的描绘，叩响了通向英国文艺复兴时期戏剧黄金时代的大门，为莎士比亚的戏剧创作奠定了基础。他革新了中



《浮士德博士的悲剧》剧照



《爱德华二世》剧照

世纪的戏剧，通过笔下的巨人性格反映了时代精神，并且给戏剧的表现媒介“无韵诗体”注入了新的生命力。但他的作品在热情奔放的同时，存在着结构不紧凑甚至牵强的地方。

## 【马梅特，D.】

（David Mamet 1947 ~　）美国剧作家。出生在芝加哥-犹太裔律师家中，1969年毕业于佛蒙特州戈达德学院文学戏剧系。1972年，他的《鸭子变奏曲》和《芝加哥性生活的堕落》两剧由芝加哥小型实验剧团演出，后一出戏获尤瑟夫·杰弗逊戏剧奖。1975年，两剧又在外百老汇连演273场。《鸭子变奏曲》写两个坐在公园长凳上的男人冥思苦想，交谈的话题从气候到死亡，无所不包，且与他们观察到的湖中泛游的鸭子的种种习惯相联系，以探讨人生意义。《芝加哥性生活的堕落》描述一对年轻男女的友谊发展，以及他们的朋友所施加的影响。他的《水发动机》（1977）揭露了资本家为争夺新发明而不惜谋杀科学家的阴谋。《格林·罗斯庄园》是一出以推销房地产为题材的剧作，描绘几名推销员力求生存的斗争，同时也揭示了尔虞我诈的金钱社会的面貌。此剧获1984年度普利策戏剧奖。

马梅特写了10几部长短剧，在创作手法上不以情节和动作取胜，而着重对话中的措词和节奏，并喜用方言俚语，但有时由于过分搬用粗言秽语而有自然主义之嫌。

## 【马鸣】

（Aśvaghosa 约1、2世纪） 古印度佛教诗人和戏剧家。出生在阿逾陀的一个婆罗门家庭，精通婆罗门教学问，后来皈依佛教。现存主要文学作品是两部叙事诗和3部戏剧残卷。叙事诗《佛所行赞》（梵语原本只剩前半部，古汉译本和藏译本是全本）描写佛陀生平传说，《美难陀传》描写佛陀度化堂弟难陀。3部戏剧残卷（出自中国新疆吐鲁番，1911年德国刊行）中，有一部末尾标明金眼之子诗人马鸣著《舍利弗》。金眼是马鸣母亲名。另外两部残卷无剧名和作者名，一般认为也出自马鸣之手。这3部残卷是迄今所知印度最早的梵语剧本。《舍利弗》是9幕剧，残卷仅存最后两幕，剧中的丑角劝说婆罗门舍利弗不要听从佛陀教诲，舍利弗予以驳斥，并与目犍连一起皈依佛陀。另外两部残缺过甚，剧情难以判定。一部的剧中人物是抽象概念“菩提”（智慧）、“称”（名誉）、“持”（坚定）以及佛陀本人。这3部戏剧残卷具有后来梵语戏剧的大部分艺术特征：剧中有喜剧性的丑角，有地位的角色说梵语，妇女、丑角和其他普通人物说俗语，台词韵散杂糅，有“上场”、“退场”等舞台提示，剧终有祝福诗。另外，7世纪佛教哲学家法称还提到马鸣著有一部题为《护国》的剧本。

## 【马斯顿，J.】

（John Marston 1575? ~1634）英国戏剧家。生于英格兰中部的考文垂，曾在牛津大学读法律，后转入文学领域。1599年发表第一部剧作《演员之鞭》，此后还写过历史剧《安东尼奥和梅丽达》、《杰克·德鲁姆的娱乐》等。这些剧对琼森多有讥刺，引起后者报复，也写剧贬损他，酿成有名的“戏剧之战”。后二人握手言和，马斯顿把他的剧作《愤世者》献给琼森。1605年他与琼森和G.查普曼合写剧本《向东方去!》，其中对苏格兰人的讽刺触怒当局，3位作者先后被捕，从此他放弃舞台创作。1634年6月25日在伦敦去世。

马斯顿注重戏剧的社会批判功能。他的悲喜剧《安东尼奥和梅丽达》（1599）的中心线索是浪漫的爱情，但讽刺在喜剧场景中占主要地位。此剧的下集是《安东尼奥的复仇》。在《杰克·德鲁姆的娱乐》（1600）和《你要干什么?》（1601）中，讽刺喜剧手法的运用已臻于娴熟。他也乐于以恐怖刺激的场面招徕观众，月黑风高之夜的谋杀，鬼魂游荡等等情景在剧中时有所见。

《愤世者》（1604）是一出悲喜剧，写被篡夺了权位的公爵阿尔托化名马利伏乔装潜回宫中以图东山再起。贵族门多萨觊觎王位，马利伏假意与他合谋，经过精心策划的一系列行动，政变时机成熟，马利伏与其同谋者借演戏之机处死了门多萨，登极为王。

## 【马辛杰，P.】

（Philip Massinger 1583 ~1640）英国戏剧家。生于英格兰南部的索尔斯堡。1602年进牛津大学。1613年在伦敦结识了一批剧作家，曾合作写剧本。1625年接替弗莱彻为国王供奉剧团写剧本。马辛杰被誉为当时最高尚、最坦诚的作家。他为

宫廷写作，但反对当权者对外媾和对内压迫的政策。当然，从社会态度和创作方法来看，他并不是一个革命者。他害怕商业资产阶级兴起，创作中对主题和人物的处理都是彻底保守的。他是个严格的道德家，不喜欢当时流行的服饰华丽、载歌载舞的假面剧。他的剧不是以激情的渲泄，而是以规整的方式和圆熟的技巧取胜，大都富于戏剧性而适于上演。

马辛杰共写了20多部剧，最初独立完成的是《米兰公爵》（1623）和《宫女》(1621)。前者取材于圣经故事，后者根据W. 佩因特的《快乐宫殿》改编。1623年写出的《奴隶》在宫廷演出后大受欢迎，从此久演不衰，直至17世纪末。此剧和《宫女》是他所写悲喜剧中最成功的作品。《宫女》写一位贵族少女爱上一位骑士，还救过他的命，但骑士由于王权的诱惑投入一位公爵夫人的怀抱。少女阻止了他们的婚姻，遁入修道院。在剧中，作者既贴近政治现实、刻意求真，又讲求艺术处理上的优雅细致。《奴隶》写一个绅士为接近钟情的少女而化装成奴隶来到她身边，经过种种艰难曲折，终于如愿以偿。

《偿还旧债的新方法》(1621～1622?)是他最著名的讽刺喜剧，脱胎于T. 米德尔顿的《捉老家伙的计谋》(1606)，并借鉴B，琼森的手法，对社会中的经济压迫和精神紊乱现象予以辛辣的讽刺。作者着意塑造的太机灵爵士贪婪、狠毒、诡计多端，概括了当时商业资产阶级的丑恶品性，为17～19世纪的戏剧舞台提供了一个很有魅力的角色。

## 【马雅可夫斯基，B. B.】

（Владимир Владимирович Маяковский 1893～1930）苏联诗人、剧作家。1893年7月19日出生在格鲁吉亚一个林务官家庭。1911年入莫斯科绘画雕刻建筑学校。1912年开始诗歌创作，深受未来主义派影响，他的诗作一方面表达了诗人对资本主义世界的抗议，另一方面也流露出痛苦无告的悲观情绪。十月革命前的代表作有长诗《穿裤子的云》（1914～1915)。第一部剧作《符拉基米尔·马雅可夫斯基》（1913）的主人公就是诗人自己，1913年12月在彼得堡上演时，由他本人主演，显示了一定的表演才能。

十月革命后，马雅可夫斯基写了《宗教滑稽剧》(1918)，是苏联第一部具有高度思想艺术水平的戏剧作品。这个剧本借用“全球洪水”等圣经故事，在广阔的历史背景下，描绘了世界革命的历史进程，歌颂了无产阶级革命的胜利。



马雅可夫斯基像

1924年马雅可夫斯基开始了新的创作时期。他创作了长诗《列宁》、《好!》。1928年写成讽刺喜剧《臭虫》。剧本主人公是在新的历史条件下产生的“小市民”的典型。剧本后一部分采用幻想和夸张的手法，展现50年之后科学家把普列绥普金复活过来之后，把他和一只本来也已绝迹的臭虫放在一起拿到动物园展览，新时代的人们已经不承认他是人。表明了马雅可夫斯基对未来社会终将战胜“小市民”习气的信念。1929年问世的剧本《澡堂》



《臭虫》剧照

讽刺了官僚主义。

马雅可夫斯基是个戏剧革新家。他主张戏剧舞台应有强烈的剧场性和假定性，反对自然主义地描摹生活。他在《宗教滑稽剧》（第二稿本）的序幕中说："我们也表现真正的生活，但是这生活由剧院变成非常不平凡的场面"。后来他又强调说明"舞台不是普通的镜子，而是放大镜"。因此，他在剧作中广泛采用夸张、变形、象征等表现手法。他的戏剧理论对后来的苏联戏剧艺术产生了持久的影响。

## 【迈耶，H.】

（Herbert Meier 1928～　）瑞士戏剧家、作家和翻译家。出生于瑞士索罗图恩。攻读过语言学和话剧艺术。离开学校后，当过编辑、演员，从事过剧评工作。1954年写出剧作《加伏都斯的小船》，上演后一鸣惊人。该剧用民谣体写成，具有浓厚的抒情意味。1957年《尤那斯和水貂》一剧问世，写的是主人公尤那斯战后和他的母亲相遇的故事。1971年创作的话剧《乌鸦的游戏》是迪伦马特的广播剧和同名小说《抛锚》的变体。1975年首演的《亨利·杜南特的一生》，表明作者的戏剧创作又有了新的转机。

迈耶在艺术上追求"内心世界的自我表现"。他的社会责任感与他的艺术主张和艺术风格是矛盾的，过于抒情的诗意剧形式胜任不了他的时代剧的内容，因此剧本往往写成一种介于诗意剧和时代剧之间的混合体。

迈耶出版过长篇小说和诗集多部，还翻译过法国、意大利一些作家的作品。

## 【麦克格拉斯，J.】

（John McGrath　1935～　）英国剧作家。70年代初闻名全英的7：84剧团的主要创始人之一。出生于勃肯黑德的工人家庭。1958年在牛津大学读3年级时写了第一部剧本《一个有两个父亲的人》，由牛津大学戏剧研究会演出。此后，他陆续写出了《帐篷》（1958）、《为什么吃鸡》（1963）、《守卫包法斯炮台时发生的事件》（1966）、《巴克出名之夜》（1968）和《赫布里底群岛的偶然事件》（1970）等剧。前4部剧本写人与命运的抗争，《偶然事件》则是一部明显带有政治色彩的剧本。1971年爱丁堡戏剧节期间，他的新作《风中树》上演。随后他和A. 劳斯、麦克兰南以及E. 麦克兰南等组成了7：84剧团。这个名称来自1966年英国《经济学家》杂志上刊登的统计数字：占全英人口7%的人占有整个英国财富的84%。这一比例生动地表明了英国社会的基本经济结构。剧团成立之初，只有一辆客货两用车，在苏格兰、英格兰和威尔士的工人聚居城市演出。1973年，7：84剧团一分为二：一部分以伦敦为基地；另一部分以苏格兰为基地。苏格兰7：84剧团演出的第一部戏是麦克格拉斯写的《羊、鹿和黑黑的油》。该剧抨击了英国大庄园主及资产阶级自19世纪初以来对苏格兰资源的掠夺和对苏格兰人民的压迫。演出生动活

泼，既有民间歌谣和舞蹈又有辛辣的活报剧表演。剧团携带此剧巡回演出1.7万英里，观众达3万多人。

麦克格拉斯还著有《海中鱼》，借用毛泽东关于党和人民之间的鱼水关系的论述来表现他的愿望：把进步或潜在的进步力量发动起来，同时努力使工人阶级更成熟，使英国的社会主义运动更团结。他还著有《这场游戏象精灵》、《小红母鸡》、《春的鼓》、《血红的玫瑰》和《秋千和旋转木马》。

麦克格拉斯认为不同的阶级有着不同的艺术价值观念，有着不同的戏剧观。他致力于创建真正为工人阶级服务、反映他们真实经历的剧团。7：84剧团在工人俱乐部、工人住宅区的酒馆等地方演出，获得了很大成功，成为自从利特伍德戏剧工作室以来，最有影响的极少数工人剧团之一。

## 【曼佐尼，A.】

（Alessandro Manzoni 1785～1873）

意大利剧作家。出身于贵族家庭。从小受到启蒙思想的教育，成年以后，拒绝继承父亲的伯爵封号。1805年前往巴黎，深受法国资产阶级革命后进步文学、哲学思潮影响。

曼佐尼是19世纪意大利浪漫主义文学的主要代表。他运用历史剧的形式，讴歌爱国精神，唤起人民为维护民族尊严、争取自由和独立而斗争的精神，反映民族复兴运动的理想与要求。在悲剧《卡马尼奥拉伯爵》序言里，他对古典主义的“三一律”提出严厉的批评，反对主人公必须是贵族出身的等级观念，强调戏剧反映现实，具有时代精神。在《就悲剧的时间、地点一致原则同肖维商榷》一信中指出，



曼佐尼像

古典主义“三一律”是对剧作家创作自由的束缚，悲剧重在思想内容，它应具有灌输道德教诲和净化心灵的作用。

曼佐尼遵循浪漫主义戏剧原则写了两部悲剧。《卡马尼奥拉伯爵》（1819）取材于15世纪威尼斯和米兰战争期间发生的历史事件。卡马尼奥拉出身农民，智勇双全，屡建战功，被擢升为军事统帅。他忠诚无私，富于献身精神，却被政敌诬为叛徒，成为统治阶级政治权术的牺牲品。作者通过卡马尼奥拉的悲剧，指出长期的封建内讧是导致异族入侵、国家分裂的根源。另一部悲剧《阿德尔齐》（1822）以8世纪法兰克王查理大帝对伦巴第王国的征服为历史背景，控诉查理大帝发动的侵略战争给意大利人民带来的灾难，谴责伦



《阿德尔齐》剧照

巴第国王的昏庸、怯懦，塑造了王子阿德尔齐英勇抗敌，宁死不屈的民族英雄形象，并借他之口指出，被奴役的人民不能期待侵略者恩赐自由。这两部悲剧都用诗体写成，文字优美，诗情浓郁，其中有“合唱”穿插于情节之中，发挥了评论事件、抒发情怀的作用。

## 【毛姆，W. S.】

（William Somerset Maugham 1874～1965） 英国小说家、戏剧家。1874 年 1 月 25 日生于巴黎。从小父母相继去世，由伯父接回英国。1892～1897 年在伦敦学医，并取得外科医师资格。他一生经历丰富，第一次世界大战期间，曾赴法国参加战地急救队，不久进入英国情报部门任职，后又出使俄国。1916 年，去南太平洋旅行，多次到过远东。1920 年曾到中国，写了游记《在中国的屏风上》（1922）及以中国为背景的长篇小说《彩巾》（1925）。第二次世界大战期间侨居美国。作品被译成多种文字。1952 年牛津大学授予名誉博士学位。1954 年，英国女王授予“荣誉侍从”的称号，成为皇家文学会会员。1954 年，美国文学院也授予荣誉会员称号。1965 年 12 月 16 日于法国病逝。

毛姆于 1897 年问世的第一部长篇小说《兰贝斯的丽莎》是根据他当见习医生在贫民区为产妇接生时的见闻写成。他的主要成就在小说创作，一生写了 20 余部长篇小说，100 多篇短篇小说。1902 年开始写剧本，第一部作品是《天作之合》。当年上演，次年出版。30 年中共创作了 30 多部剧本，有多产剧作家之称。1908 年是他戏剧创作的全盛时期，伦敦有 4 家剧院同时上演他 4 部剧作：《佛烈德里克夫人》、《杰克·斯特劳》、《杜特太太》和《探险家》，在英国剧坛形成轰动一时的盛况。他的剧作大都是喜剧，受王尔德影响较深，主题大多为家庭、爱情、婚姻中的波折，描绘出当代上流社会的世态风尚，流露他对社会道德的怀疑态度，笔触辛辣含蓄，讽刺多于幽默。佳作包括《希望之乡》（1913）、《卡洛琳》（1916）、《我们的前辈》（1917）、《家庭与美人》及《圈子》（1921）。后期剧作中则以《坚贞的妻子》（1927）、《香笺泪》（1927）、《神圣的火焰》（1929）、《养家活口的人》（1931）以及表现第一次世界大战后幻想破灭的《为国效劳》（1932）较为著名。1933 年他创作的《薛比》上演失败，从此不再写剧本。不过他的几篇短篇小说名作，如《雨》、《琪恩》等都被他人搬上舞台，《人性的枷锁》、《月亮和六便士》、《刀锋》、《香笺泪》等，中长篇还被摄制成影片。



毛姆像

## 【梅里美，P.】

（Prosper Mérimée 1803～1870）法国小说家、剧作家。1808 年 9 月 27 日出生于巴黎一画家家庭。曾入巴黎大学学法律。大学毕业后，进商业部工作，同时进行文学创作。他结识了一些浪漫主义作家

和画家，后来又和比他年长20岁的现实主义大师斯丹达尔结下了深厚的友谊，这些交往对他的创作道路都有很大影响。1844年梅里美被选为法兰西学院院士。第二帝国时期，他被拿破仑三世任命为参议员，从此过起优裕的生活，在创作上也逐渐失去热情，于1870年9月23日去世。

梅里美在开始从事创作时，曾有一段时期致力于戏剧。1825年，他假托一位西班牙女演员的名字发表了《克拉拉·加苏尔戏剧集》，集子前面还附有所谓该女演员的小传和她的肖像。其实小传是梅里美捏造的，肖像是他的朋友按照他的面容和西班牙妇女的衣着绘制的。这个集子包括《西班牙人在丹麦》、《女人是魔鬼》、《非洲人的爱情》、《依内丝·门多》和《天堂和地狱》5部短剧，1830年重版时，又加入了《机会》和《圣体马车》两篇。这些可以被称作浪漫主义先声的短剧，内容轻松活泼，语言诙谐，文笔清新，讽刺犀利，富有异国情调，是对贵族、教会和西班牙宗教裁判所的揭露和抨击，深受当时新派文艺人士的好评，其中《圣体马车》一剧，一直到20世纪还经常在法兰西剧院上演。

1828年发表的《雅克团》是法国文学史上第一部描写农民起义的剧本，在写

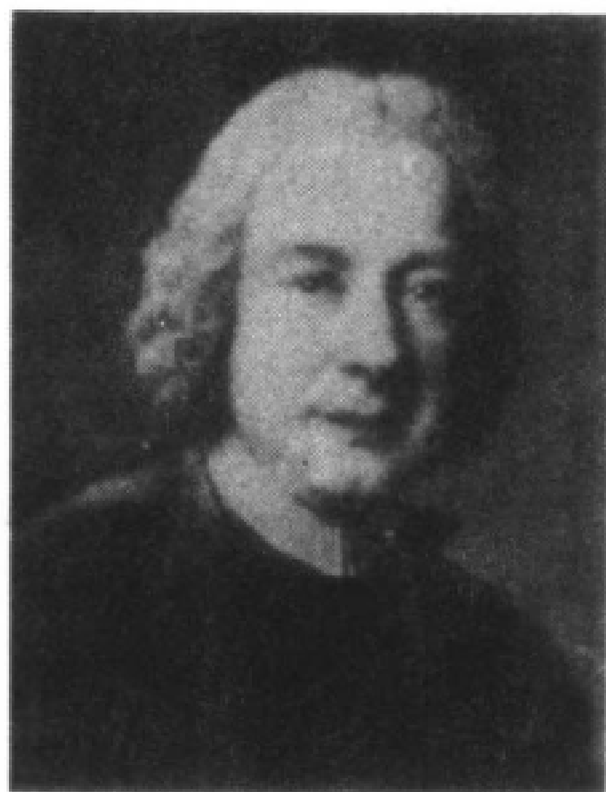


梅里美像

作方法上标志着作者已从浪漫主义转向现实主义，并显示了作者激烈的反封建思想和对被压迫人民的同情。但此剧因场面太大，人物过多，矛盾不集中，始终未能上演。

## 【梅塔斯塔齐奥，P.】

(Pietro Metastasio 1698～1782) 意大利剧作家、诗人。原名彼得罗·安东尼



梅塔斯塔齐奥像

奥·多梅尼克·特拉帕西。生于罗马一商人家庭。自幼在诗人G. V. 格拉维纳门下接受严格教育，研究古典文化和法律，19岁时第一部诗集出版，后来他同著名歌剧演员M. 布尔加雷莉结识，开始学习音乐，并从田园诗、悲剧转向歌剧文学剧本的写作，从此享誉文坛。

梅塔斯塔齐奥对16世纪的歌剧进行了重大改革。他反对当时歌剧迎合贵族和宫廷趣味，偏重歌唱，轻视戏剧内容，流于单纯音乐表演的倾向，力图把古典主义悲剧、田园剧的特点同歌剧、音乐、诗歌结合起来，注意编织曲折新奇的情节，侧重刻画人物的性格特征，反映现代人的思想感情，使歌剧脚本具有戏剧性和文学价值。

梅塔斯塔齐奥的第一部歌剧文学剧本《被抛弃的狄多》(1724)，叙述特洛伊英雄埃涅阿斯流落迦太基，受到女王狄多盛

情接待，但他拒绝了狄多的爱情，遵从天意，坚决履行神明指示他的使命，最后狄多愤而自杀的故事。剧中着力刻画狄多和埃涅阿斯细微复杂的心理活动，使这部剧本既具有爱情悲剧的感人力量，又表现责任与情感冲突的思想主题。《卡图在乌提卡》（1727/1728）取材于古罗马历史，描写忠于共和的元老卡图同凯撒的斗争，塑造了一个视自由、荣誉高于生命，为反对暴君和专制宁死不屈的英雄形象。

1729年，梅塔斯塔齐奥被神圣罗马帝国皇帝任命为宫廷诗人，为王室和当地剧院写作歌剧文学剧本，1730年定居维也纳，直到1782年4月去世。维也纳时期是他多产和成熟的时期。他把古希腊悲剧的因素巧妙地同田园剧的风格融会一体，借鉴高乃依、拉辛古典主义剧作的题材，表现理性同情感的矛盾，歌颂忠于神圣职责的高尚行为。在《忒米斯托克勒斯》（1736）中，通过流亡波斯的希腊英雄忒米斯托克勒斯的事迹，赞美爱国精神和威武不能屈、富贵不能淫的品格。《中国英雄》（1752）是以中国元曲《赵氏孤儿》为蓝本而作，表现异国情趣，成为欧洲最早改编中国戏曲的作品之一，在意大利和欧洲流传甚广。《鲁杰罗》（1771）则是一部以离奇的情节取胜的骑士童话剧。

梅塔斯塔齐奥的剧本全部用诗体写成，文辞优美，音韵铿锵，结构严谨，情节紧凑、曲折，具有较高的文学价值，对意大利和欧洲的歌剧、戏剧都发生过很大影响。

## 【梅特林克，M.】

（Maurice Maeterlinck 1862～1949）

比利时剧作家，用法语写作。1862年8月29日生于根特。父亲喜爱园艺和养蜂，对



梅特林克像

日后梅特林克的情趣和爱好有很大影响。梅特林克12岁入号称比利时作家摇篮的圣—巴尔贝耶稣学校读书，毕业后，遵照父亲的意旨，入大学法科读书，并加入律师公会，1886年去巴黎进修法律，在那里结识了法国象征派诗人，开始发表诗歌。1889年发表诗集《暖房》和剧本《马兰纳公主》。次年发表独幕剧《不速之客》和《盲人》。从开始写作剧本至1896年，共发表8部剧本。《普莱雅斯与梅丽桑德》是他的优秀剧作，为象征主义戏剧赢得了观众。1896年梅特林克移居巴黎。这时，他已成为风行一时的象征主义文学在剧坛上的代表。1911年，梅特林克获诺贝尔文学奖。1896～1914年，梅特林克发表的主要剧本有《阿丽安娜与蓝胡子》（1902）、《莫纳·娃娜》（1902）、《青鸟》（1907）等。第一次世界大战期间，梅特林克创作了剧本《斯蒂尔蒙德市长》（发表于1919年），反对德国占领。1921年他被选入比利时王家学院，1932年获伯爵爵位。第二次世界大战爆发后，他流亡美国。1947年返回法国。1949年5月5～6日夜间病逝。

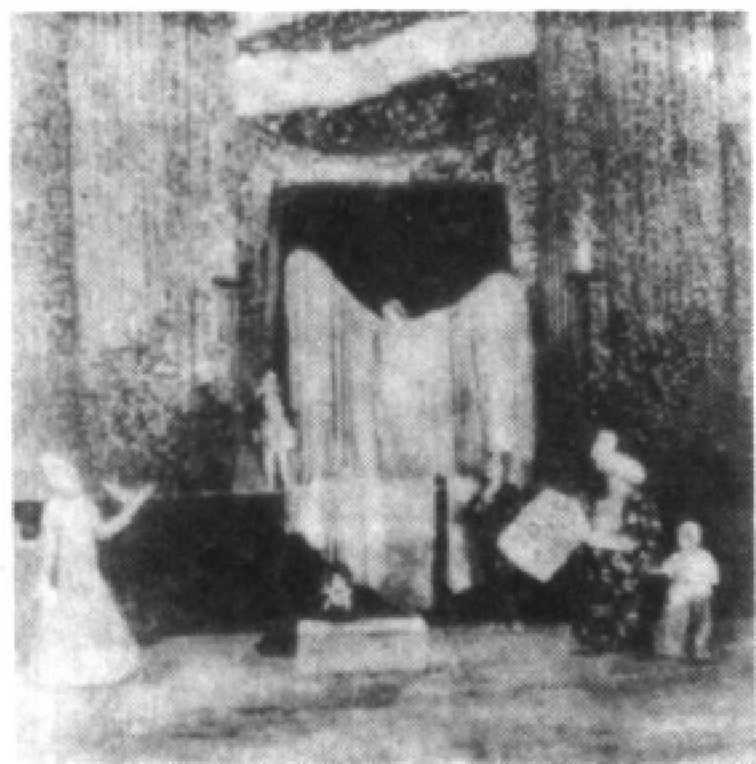
梅特林克认为，宇宙是由物质的和精神的4大经验主体共同维系的。这4大经验主体是：①看得见的世界；②看不见的世界；③看得见的人；④看不见的人，即心灵。看得见的世界和看得见的人只有同

看不见的世界和看不见的人合为一体，才具有实在性。但人对心灵传递的信息，对看不见的世界预示的征兆，不能理解，因为人的悟性太差。梅特林克的象征主义戏剧以这种不可知论和宿命论为基础，他的剧本常常具有悲观色彩和神秘气氛。

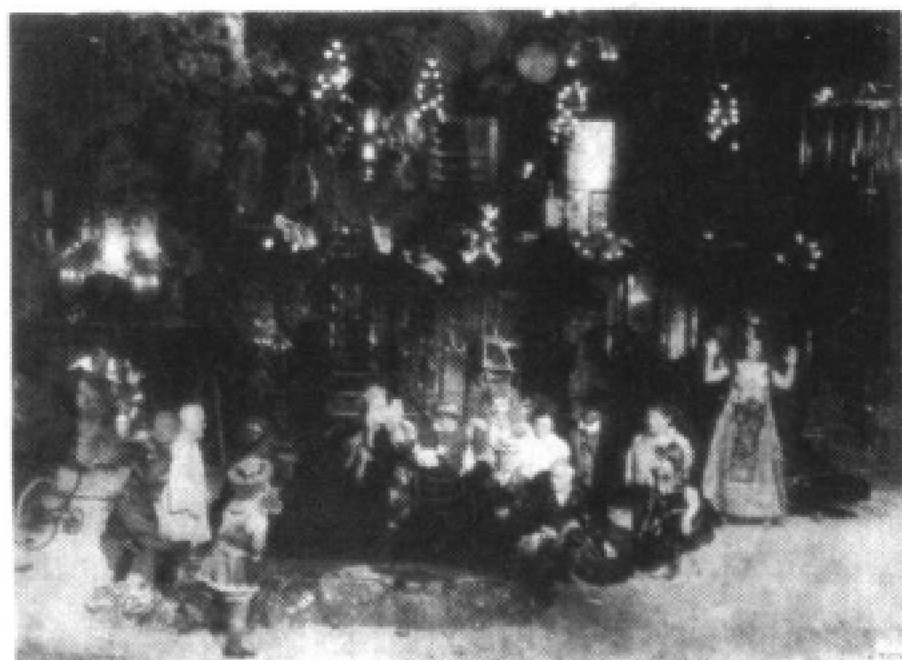
梅特林克一生写了20多部剧本，比较著名的有：

《普莱雅斯与梅丽桑德》（1902），5幕悲剧。描写王子高罗在森林中打猎时遇到一位身份不明的美女梅丽桑德，与之结为夫妻，带回宫中。高罗的同母异父兄弟普莱雅斯爱上了梅丽桑德，但他预感到这是不可能实现的爱情，准备离开宫廷，外出云游。在出发的前夕，普莱雅斯约梅丽桑德在花园中话别，被兄长高罗发现。高罗出于忌妒，将普莱雅斯刺死，梅丽桑德随后也郁郁而死。

《莫纳·娃娜》（1902），3幕剧。描写15世纪的意大利比萨城被佛罗伦萨的雇佣军围困，处于弹尽粮绝的境地，敌军司令普林齐瓦勒要求比萨城交出守城司令基多的娇妻莫纳·娃娜，以免遭屠城之灾。莫纳·娃娜决定牺牲个人挽救城邦。原来普林齐瓦勒自幼爱慕莫纳·娃娜，要求她到营帐去只是为了见一面，了却一段情缘。在这同时，佛罗伦萨指控普林齐瓦勒有通敌嫌疑，召他回去受审，莫纳·娃娜决定把他带回比萨，同谋抗敌大计。可是娃娜的丈夫觉得蒙受了奇耻大辱，不肯相信娃娜未曾失身的真言，娃娜决心抛弃自私忌妒的丈夫，同真诚爱她的普林齐瓦勒逃走。



《青鸟》剧照



《马兰纳公主》剧照　（比利时，M. 梅特林克著）

《青鸟》（1907），6幕梦幻剧。是他的代表作。描写樵夫的儿子蒂蒂儿和女儿米蒂儿在圣诞节夜晚做了一个美梦，梦中，他们在光的带领下漫游了记忆国、黑夜之宫、森林、坟地、幸福园和未来国，去寻找一只青鸟。一觉醒来，发觉青鸟就在自己家里。这时，邻居来为生病的小孙女讨青鸟，蒂蒂儿慷慨地送给了邻居，邻居的小孙女病就好了，可是青鸟又从小姑娘的手中飞走了。青鸟是幸福和追求的象征。该剧首先被斯坦尼斯拉夫斯基搬上舞台，后相继在德、英、法、美等各国上演，是梅特林克具有世界影响的作品。

梅特林克的象征主义戏剧出现在巴黎舞台充斥着自然主义戏剧之际，剧作清丽隽永、委婉动人，受到观众的欢迎，推动了当时戏剧的发展，成为欧洲戏剧史上一个独特的流派。梅特林克戏剧中的主人公常常由于弱小、无力抗争，而被黑暗的恶势力所吞噬，如马莱娜公主、梅丽桑德，都体现了作者对世界荒谬而不可知、命运注定而不可战胜的悲观思想。

但在《莫纳·娃娜》中，梅特林克让个人利益服从城邦利益，让真诚的爱战胜自私的爱，让美战胜丑，使该剧具有鲜明的现实主义色彩。《青鸟》这部梦幻剧歌颂了小主人公的勇敢和追求精神，充满浪漫主义诗意。

梅特林克的剧作由于充满了诗情画意，曾激起许多音乐家的创作灵感。他的许多剧本被谱写成交响诗、钢琴曲和歌剧。其中最著名的是3部同名歌剧：克罗德·德彪西花了10年时间写成的《普莱雅斯与梅丽桑德》，保尔·杜卡斯的《阿丽安娜与蓝胡子》，昂利·费弗里埃的《莫纳·娃娜》。

梅特林克的戏剧在20年代介绍到中国，《青鸟》一剧1949年前已有3种不同的中译本。1983年，中国出版了《梅特林克戏剧选》，内收《马兰纳公主》等5种。

## 【蒙泰朗，H. de】

（Henry - Marie - Joseph—Millon de Montherlant 1896～1972） 法国小说家、戏剧家、散文家。1896年4月21日出生于巴黎一旧贵族家庭。他的小说、戏剧和散文都有较高的成就。1942～1965年，他改写剧本10余部，大部分首次上演即获成功。1962年当选为法兰西学院院士。1972年9月21日自杀身亡。

蒙泰朗的剧作可以分为取材于历史和取材于当代两类。取材历史的有《死了的王后》（1942）、《玛拉特斯塔》（1946）、《圣地亚哥骑士团长》（1948）、《波尔—洛亚尔》（1954）、《唐璜》（1959）、《西班牙枢机主教》（1960）、《内战》（1965）；取材当代的有《无父无母的儿子》（1943）、《明日天将晓》（1949）、《搂在怀里的女人》（1950）、《孩子当君主的城市》（1951）、《布罗塞里昂德》（1956）。



蒙泰朗像

蒙泰朗对人类行为、心理和人类境地观察入微，他的头脑既清醒又热烈，他的剧本也着重写世态人情。但蒙泰朗的剧作无法归入当代任何一个戏剧流派，他不以奇异或巧妙的技巧取胜，其完美的风格出自法国古典主义，笔锋醒豁、刚劲，斩截干净。

蒙泰朗强调人的品质，他每部剧本都有一个突出的人物，性格刚强，严于律己，有严峻的理想，如同鹤立鸡群。但这种高贵品质却象无的放矢，无非要突出个人，慷慨激昂的言辞旨在掩饰内心的空虚。历史剧《死了的王后》中葡萄牙国王费朗特，现代剧《无父无母的儿子》中巴黎律师乔治·卡里翁都多少具有这种性格。

《死了的王后》（1942）写葡萄牙国王费朗特出于政治考虑，为王太子佩特罗迎娶拿伐尔公主，两国联姻。佩特罗向父王吐露，他已私下和宫内贵妇人伊奈丝结婚，并拒绝与伊奈丝离异。费朗特以太子不明大义，将佩特罗投进狱中，命人将伊奈丝刺死。国王不久也死去。太子佩特罗继位后，把伊奈丝尸体挖掘出来，亲自把王冠放在伊奈丝腹上。

《无父无母的儿子》剧情发生在1940年。巴黎律师卡里翁从德国战俘营逃出来，在法国南部戛纳与旧日情妇和私生子重聚。后来他认为儿子的言行愚昧、平庸，甚至卑下。他大为失望，原先想阻止他们母子再回到敌占区，现在听任他们走了。

蒙泰朗每部剧本的风格都切合剧中人物的环境和身份，有时文藻华赡，极富抒情色彩，有时又语言浅俗，直截，辛辣；台词与剧情发展、人物感情起伏都丝丝入扣，无懈可击。

## 【米德尔顿，T.】

（Thomas Middleton　1570?　~ 1627）英国剧作家。生平不详。喜剧、悲剧均所擅长，留下大量的庆典剧和假面剧。在喜剧方面，他继承了B. 琼森的讽刺传统，写出了《米迦勒节期》（1604）、《一个疯狂的世界，我的老爷》（1606）、《捉老家伙的计谋》（1608）、《咆哮女郎》（同德克合作，1611）和多线索的、带有轻松闹剧特点的《奇普赛德街的纯洁少女》（1611）等作品。米德尔顿的喜剧以写市民为主，并且具有浓厚的地方色彩和写实特点。在悲剧方面，他创作了《一场公平的争吵》（1616）、《女人提防女人》（1625?）、《丧失贞节者》（同罗里合作，1622）和《西班牙的吉普赛人》（1623），其中《丧失贞节者》尤为著名。米德尔顿的悲剧题材浪漫，以描写凶杀犯罪为主，人物邪恶，情节复杂，常常有两条线索交织在一起，能唤起观众对主人公的怜悯之情。

## 【米勒，A.】

（Arthur Miller　1915 ~　）　美国剧作家。1915年10月17日生于纽约一时装商人的家庭，父亲在30年代初破产。米勒中学毕业后工作两年，进入密歇根大学，开始戏剧创作，写过4部剧本，并两次获奖。1941 ~ 1944年当过卡车司机、侍者和制盒工厂工人，后又在海军船坞做安装技工的助手，同时为电台写广播剧。1944年，《鸿运高照的人》问世，这是他的第一部在百老汇上演的剧本。

1947年，米勒以剧本《全是我的儿子》成名，获纽约剧评界奖。这是一出易卜生式的社会问题剧。写一家工厂老板在第二次世界大战期间向军方交付不合格的飞机零件，招致21名飞行员（包括他的儿子）坠机而死，他虽逃脱了法律的制裁，却受到良心的谴责，因而饮弹自尽。



《推销员之死》设计图

1949年，他的《推销员之死》获纽约剧评界奖和普利策奖，并使他获得国际声誉。剧本叙述一个推销员因年老体衰被老板辞退，深受打击，两个儿子一事无成也使他懊丧，最后为了使家庭获得一笔人寿保险费而在深夜驾车出外撞毁身亡。此剧揭穿了美国流行的人人都能成功的神话，曾被右翼刊物称为“一枚被巧妙地埋藏在美国精神大厦下的定时炸弹”。1951年，他改编了易卜生的《人民公敌》，在美国上演后获得好评。

1953年米勒根据北美殖民地时代一桩“逐巫案”创作了历史剧《炼狱》，以影射

当时非美活动调查委员会对无辜人士的迫害。米勒因早期曾参与左翼文艺活动而一再受到非美活动调查委员会的传讯。1956年，他因拒绝说出10年前曾和他一起开会的左派作家和共产党人的姓名而被判“蔑视国会”罪，处以罚金和一年徒刑，1958年最高法院才将这一罪名撤销。在这时期，米勒写了一出反映30年代美国职工生活、带有自传性质的感伤独幕剧《两个星期一的回忆》（1955）和反映意大利籍工人在美国的不幸遭遇的两幕悲剧《桥头眺望》（1955）。1956年和1958年他先后获密歇根大学荣誉文学博士学位和美国全国文学艺术研究院金质戏剧奖章。

1964年，米勒发表一出关于现代人在社会上生存问题的剧本《堕落之后》，自传性色彩浓厚。同年发表独幕剧《维希事件》，描写德国法西斯分子在法国维希市的一个拘留所审讯犹太人的残酷情景。1965年起他连任两届国际笔会主席。1968年发表心理问题剧《代价》，描写兄弟俩因所走的道路不同而产生隔阂，并谴责了当代西方人所追求的物质生活，其中还成功地塑造丁他唯一的喜剧人物——一位精神矍铄的老家具商。1972年发表的《创世记和其他》是一出以漫画手法重述圣经中亚当和夏娃以及该隐杀弟的故事，全剧可说是上帝和撒旦之间关于善恶性质的一场争论，而以创世记故事来阐明各自的立场。米勒讽刺地使魔鬼在两者之间显得更具魅力。

1977年，米勒发表了《大主教宅邸的顶棚》。强调他的一贯观点：“人不应当只是社会环境的被动产物。”

1980年，米勒写成一出以30年代美国经济大萧条为背景的社会剧《美国时钟》。把当时的惨状以戏剧形式在观众面前展现出来，以便重振人们的尊严和信心。



《推销员之死》剧照（美国，A. 米勒著）

1978年，米勒夫妇曾访华，同中国戏剧界同行切磋艺事，回国后有一本反映中国人民当前生活的摄影集出版。1981年，上海人民艺术剧院由黄佐临导演，上演了他的《炼狱》。1983年，米勒再度访华亲自导演他的名剧《推销员之死》，由北京人民艺术剧院上演。

米勒还著有大量戏剧评论，写过10几部广播剧、电影剧本以及报告文学和短篇小说。

米勒一贯反对西方商业化、纯娱乐性的庸俗戏剧，认为戏剧是一项反映社会现实的严肃事业，舞台应该是一个比单纯娱乐更为重要的思想传播媒介，应为一个严肃的目标服务。1984年，米勒获华盛顿肯尼迪艺术中心荣誉奖。

## 【米勒，H.】

（Heiner Müller 1929～　）德意志民主

共和国剧作家。1929年生于萨克森州。1945年，被迫参加“希特勒青年团”和“帝国服务队”。战争临结束时，被关入美国俘虏营。战后读完高中，先后当过记者、编辑，1959年起成为职业作家。1973年以来在柏林剧团和柏林人民剧院做艺术顾问。1958年曾被授予毕希纳奖金。

米勒自50年代初从事戏剧创作，发表了各种戏剧作品近30部。他的早期剧作多为布莱希特式的教育剧，如《克扣工资的人》（1958），根据里德的小说改编的《震撼世界的十天》等。60年代中期开始，米勒改编了许多古希腊、罗马作家的古典悲剧，作品都采用韵文体，语言简练优美。其中有根据索福克勒斯剧作改编的《菲罗克泰特》（1968），表现了人道主义与野蛮愚昧的斗争；《俄狄浦斯王》（1967），突出了作品人道主义的内涵。此外还有《赫拉克勒斯5》（1964）、《普罗米修斯》（1969）等。这些作品发表后影响很广，一些著名的大学开设了他的戏剧课。

米勒70年代以来的剧作大都取材于德国历史，采用了“组合式”方法，这在戏剧创作上是首创。《战役》（1974）是一出“组合式”戏剧，从1974年上演以来，久演不衰，成了许多剧院的保留剧目。全剧分五场，各场之间情节并不关联，但主题都是揭露法西斯统治年代人与人之间关系的。米勒最典型的“组合式”戏剧是1977年写的《巩德林的生平、普鲁士的弗里德里希、莱辛的熟睡、梦幻、呐喊》。该剧内容丰富多彩，集中体现了米勒关于组合式戏剧的理论。在艺术手法上则熔现实主义、自然主义、象征主义于一炉。《德国女神在柏林之死》（1978）是米勒的另一代表作。它完全打破了戏剧时间和空间的限制，情节跳跃性极大，有强烈的对比感。其他剧作还有《拖拉机》（1955～1961）、《麦克白》（1975）、《哈姆雷特机器》（1977）等。

## 【米南德】

（Menander 公元前342？～前291？）古希腊喜剧家。出身于雅典富裕家庭。他是亚里士多德学派的哲学家泰奥弗拉斯托斯的弟子，共写了105部喜剧，得过8次奖。古希腊新喜剧只传下米南德的《恨世者》（前317年发现）、《萨摩斯女子》（约前321/前316）两部较完整的剧本和《割发》（约前314/前310）、《公断》（前304以后）、《农夫》等几部残本。

米南德的喜剧通过爱情故事和家庭关系，反映社会生活，表现青年男女追求自由的愿望。他写戏的目的在于劝善规过。他提倡平等、仁慈，反对自私、狭隘。

《恨世者》写一个名叫克涅蒙的老农性情乖戾。有一个名叫索斯特拉托斯的雅典青年爱上了他的女儿，下乡来求婚，遇到困难。克涅蒙掉到井里，由他妻子前夫的儿子戈尔吉阿斯和索斯特拉托斯救了起来。克涅蒙因此转变了，把财产分一半给戈尔吉阿斯，将女儿许配给索斯特拉托斯。该剧是米南德的早期作品，还不够成熟。



米南德像

《萨摩斯女子》写一个名叫摩斯基昂的年轻人同邻家女子佛兰贡有私情，生了一个孩子。婴儿交给摩斯基昂的养父得墨阿斯的情妇喂养。后佛兰贡的父亲得知详情，于是两家举行婚礼。该剧情节曲折有趣，人物性格鲜明生动。

米南德最著名的喜剧是《公断》。剧中的雅典人卡里西奥斯因妻子潘菲拉婚后5个月生了一个孩子愤而出走，到一个名叫哈布罗托农的竖琴女那里寻求安慰。有一个名叫达奥斯的牧羊人拣到一个婴儿，把他送给一个烧炭人，后来他们为索取婴儿的证物请一个老年人（实是婴儿的外祖父）公断，判决是："留给孩子的东西都归孩子。"哈布罗托农凭证物中一只戒指发现婴儿的父亲是卡里西奥斯。后来卡里西奥斯得知婴儿的母亲是潘菲拉，婴儿系婚前他强奸潘菲拉所孕，于是夫妇二人言归于好。该剧情节除首尾外，模仿欧里庇得斯的悲剧《伊翁》和《阿洛珀》。《公断》的布局复杂、紧凑，剧情发展迅速而自然。剧中的气氛十分严肃，近似悲剧。人物性格鲜明、生动、真实。

米南德很有名声，其作品通过罗马剧作家的改编，对欧洲文艺复兴时期和近代喜剧产生过一定影响。

## 【米特拉，D.】

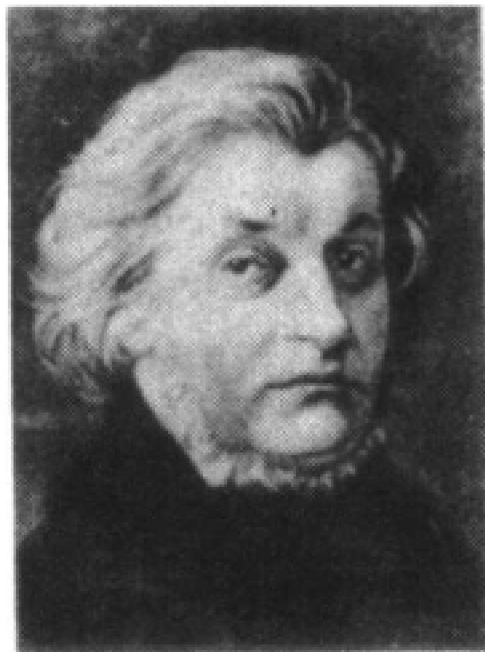
（Dīnabandhu Mitra 1829～1874）印度孟加拉语戏剧家。他出生在孟加拉纳迪亚地区的金贝里亚村，曾先后在加尔各答印度教徒学校和印度教徒学院就读。他在学生时代就开始写作。毕业后在邮电部门供职。米特拉的第一部剧本是《靛蓝园之镜》（1860），主要写靛蓝商残酷压迫种植园靛蓝农的故事。1872年在民族剧院首演，引起了极大反响，在全国范围内掀起了一场反对靛蓝主的群众运动。1876年在加尔各答国家剧院重演时，英国士兵持武器登台制止，使演出中断。这部剧本译成英语在英国上演后，反映也异常强烈。

米特拉还写了剧本《年轻的女苦行者》（1863）、《为婚事而发疯的老汉》（1866）、《有夫之妇的望日》（1866）、《女戏子》（1867）、《兵营》（1872）、《荷花中的美女》（1873）等，大多为讽刺剧或喜剧，剧中写的都是现实生活中的人，针砭社会时弊，抑恶扬善。他与G. 考什同被称为“孟加拉戏剧舞台之父”。

## 【密茨凯维奇，A.】

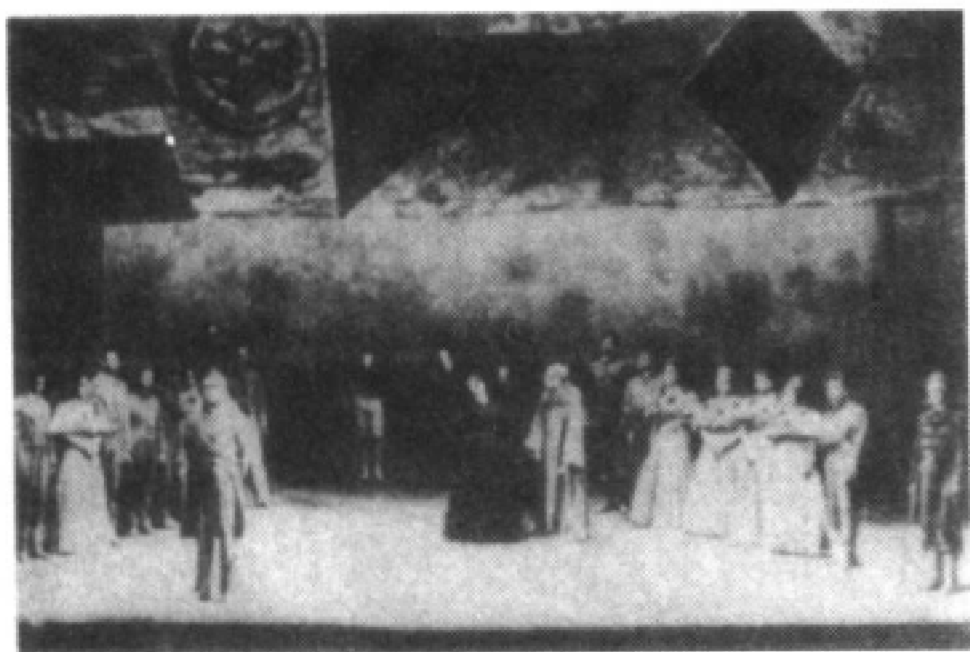
（Adam Mickiewicz　1798～1855）波兰诗人、剧作家、民族解放运动活动家。生于小贵族家庭。大学期间积极参加学生活动，1823年因参加波兰爱国学生运动被捕入狱，翌年被流放到俄国内地。1829年流亡西欧。1855年俄土战争期间，密茨凯维奇为组织波兰志愿军去土耳其，不幸染上瘟疫而逝世于君士坦丁堡。

密茨凯维奇早期诗作《诗歌集》1822年出版，开创了波兰浪漫主义文学的新纪元。次年出版的第2部《诗歌集》，内收



密茨凯维奇像

诗剧《先人祭》第2、第4部。1832年写出《先人祭》第3部。



《先人祭》剧照

密茨凯维奇用法文写过剧本《巴尔同盟》和《雅库布·雅辛斯基》。前者只留下前两幕，后者只有手稿片断。《巴尔同盟》描写18世纪末期波兰贵族反对俄国侵略的斗争，1873年在克拉科夫剧院上演，曾受到好评。

《先人祭》由诗剧第2、第4和第3部组成，第2、第4部一般称"维尔诺《先人祭》"。第3部只留下片断，又称"德累斯顿《先人祭》"。第2部通过民间祭祀亡魂的仪式，揭露了地主对农民的残酷压迫，第4部描写青年古斯塔夫失恋之后的痛苦，带有反封建的意义。第3部的主题完全不同，是一部反映1823年沙俄审讯和迫害波兰爱国青年的政治诗剧，热情歌颂了波兰青年的团结友爱、不怕牺牲精神。在这部作品中幻想和现实场面交替出现，显示了浪漫主义戏剧的特点。诗剧语言富于民歌风格，充满激情，受到法国女作家乔治·桑的赞赏。《先人祭》被沙俄统治当局查禁，长期未能上演。1901年克拉科夫剧院上演了由剧作家韦斯皮扬斯基改编的《先人祭》，获得好评。20世纪30年代出现新的演出本。第二次世界大战后，波兰各剧院先后演出《先人祭》，1955年华沙"波兰剧院"在纪念诗人逝世100周年时的演出和1973年在克拉科夫剧院由希维纳尔斯基导演的演出影响较大。

## 【缪塞，A. de】

（Alfred de Musset 1810～1857）法国诗人、戏剧家。1810年12月11日出生于巴黎一知识分子家庭，从小受父母的法国古典主义和启蒙思想熏陶，很早就出入浪漫派文社。他的作品充分体现了浪漫主义抒发个人灵魂深处矛盾起伏情愫的特点。他意志薄弱，性格热烈多情，与女作家乔治·桑的爱情破裂后写出《夜歌》（1835～1837）等法国抒情诗名篇。

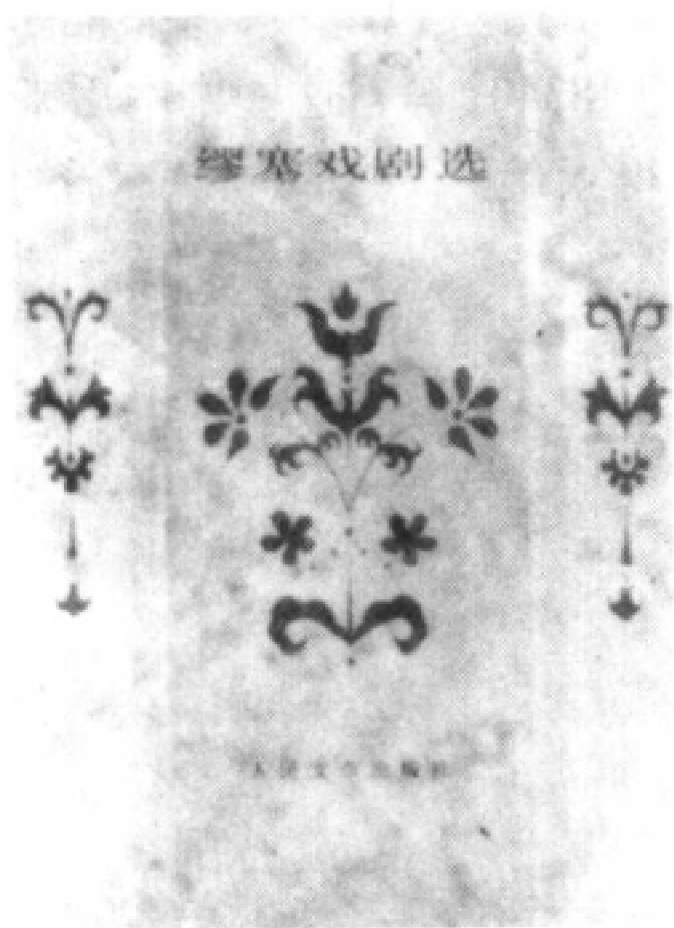
1830年，缪塞第一部上演的剧本《威尼斯之夜》（1830）在巴黎奥德翁剧院被观众喝倒彩。但缪塞继续写戏，只是不再为了上演，仅供人阅读。因此他给他的戏剧集取名《坐着扶手椅观戏》。第一集所收的诗剧《酒杯和嘴唇》（1832）、《少女们梦想什么》（1832）并不足取。第二集的剧本是用散文写的，有《坏小子洛朗梭》（一译《罗朗萨其奥》，1834）、《水性杨花的玛莉亚娜》（1833）、《安德烈·德尔·萨尔托》（1833）、《不能拿爱情开玩笑》（1834）等，这些剧本后来和《话不要说得太绝》（1836）、《逢场作戏》



缪塞像

(1837)、《门不是敞开就是关闭》(1845)等剧本一起收入《喜剧与格言》。1847年，《逢场作戏》在巴黎法兰西喜剧院上演，非常叫座。别的剧本也陆续演出，有几个剧本至今仍列为剧院的保留剧目。

《坏小子洛朗梭》是浪漫主义戏剧最佳作品之一，取材于16世纪意大利佛罗伦萨的一段史实。洛朗梭·德·美第奇本是一个品行端方的青年，具有共和思想，他立志要剪除玷污他的祖国的暴君，即他的从兄亚历山大·德·美第奇公爵。他一面和具有共和思想的人联系，一面含羞忍辱、和亚历山大一起过着荒淫的生活，博取亚历山大的信任。佛罗伦萨人民鄙视他，称他为"坏小子洛朗梭"。他刺杀了亚历山大，但由于混乱和具有共和思想的贵族无所作为，在群众欢呼声中，他的另一个从兄当了这个公国的统治者。评论家赞扬缪塞体会到"在我们心里燃烧着的平民的愿望"。但《坏小子洛朗梭》除了它的政治意义之外，还触及缪塞的灵魂深处。洛朗梭为了杀死暴君，不得不说谎，作一个卑下的弄臣，受暴君戏弄蔑视，被




《缪塞戏剧选》书影

人民唾弃。他虽然忍辱负重，但精神逐渐被邪行和怀疑腐蚀，他看不起人类，看不起自己。腐化堕落使壮志消沉，缪塞将自己内心的感触塑造出格朗梭这个悲剧性的人物。

缪塞的大部分剧作在1833～1837年间完成，当时他是23～27岁。他最佳的诗篇和自传体小说《世纪儿的忏悔》(1836)也是在这个时期写的。由于他的剧本不是为了上演，不必考虑观众、剧场经理和演员的反应，他可以在剧本结构上自由处理，在思想感情上任由他的想象和幻想驰骋。同时他的文笔熟练流畅，加之他的诗本来是雄辩的，长腔短调，很富戏剧性，使他在感情生活最激荡的时候能够在短期中写出这么多有丰富心理内容的剧本。缪塞卒于1857年5月2日。

## 【莫尔纳尔】

(Molnar Ferenc　1878～1952)匈牙利剧作家、小说家。1897年第一部短篇小说集《玛格多尔娜和其他短篇小说》出版。1902年他的第一部剧本《博士先生》上演。第一次世界大战中任战地记者，1930年移居瑞士，1940年侨居美国，直至逝世。

莫尔纳尔是20世纪初匈牙利戏剧文学的代表人物。他的剧作受斯克里布影响较大，构思巧妙，对话精练、风趣、娱乐性较强。

莫尔纳尔根据《浮士德》创作的剧本《鬼》(1907)，运用弗洛伊德的精神分析学说，揭露了一些妇女在性生活上的虚伪，被译成30多种文字出版。《莉莉约姆》(1909)一剧，运用自然主义和象征主义手法，反映了小人物的生活。《侍卫官》(1910)写一个演员假扮成侍卫官考验自己的妻子的故事。剧本《天鹅》(1920)和《奥林匹亚》(1928)一方面嘲

笑过时的贵族生活方式，另一方面又把统治阶级的人物理想化。《和谐》（1923）讽刺了小市民的虚伪。《一、二、三》（1929）以曲折的情节展现了金钱万能的社会现象。代表作《剧院》（1921）由《元帅》、《紫罗兰》、《李尔王序幕》3个独幕剧组成，描写妇女和爱情问题，演出轰动一时。《别墅里的戏》（1926）表现一部剧作产生的过程，涉及到现实与角色、现实与戏剧等问题。

## 【莫里哀】

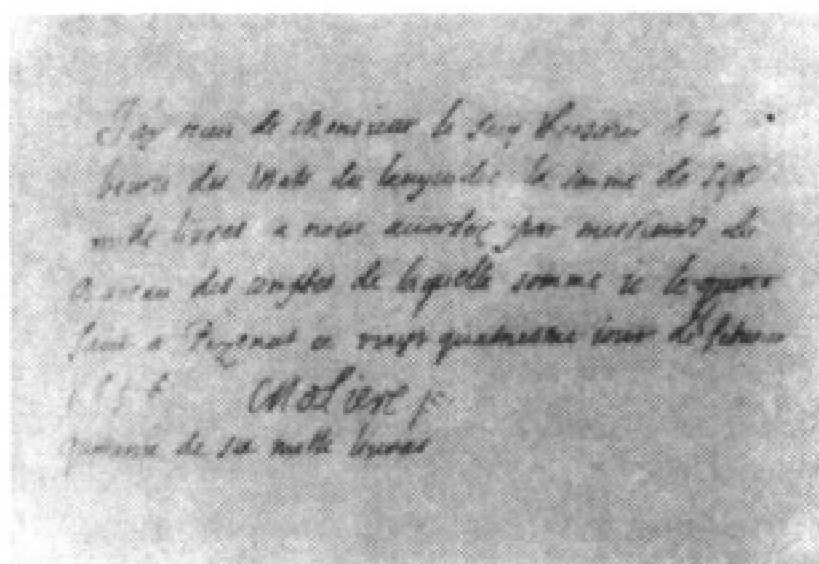
（Molière　1622～1673）　法国喜剧作家、演员、戏剧活动家。

**生平**　1622年1月15日生在巴黎一



莫里哀像

个具有“王室侍从”身份的宫廷室内陈设商家庭。本名让-巴蒂斯特·波克兰。青年时代曾受当时唯物主义哲学家加桑迪影响，喜爱古罗马哲学家卢克莱修的诗作。中学受到良好的教育。1643年，他向父亲宣称放弃世袭权利，与贝雅尔兄妹等9个朋友组成“盛名剧团”，在巴黎演出。1644年起取艺名为莫里哀。1645年剧团倒闭，莫里哀受到债主控告而被监禁。出狱后他加入老艺人杜弗莱斯纳的剧团，到外省巡回演出。1645～1658年的13年间，他们走遍了法国西南地区。这段流浪艺人



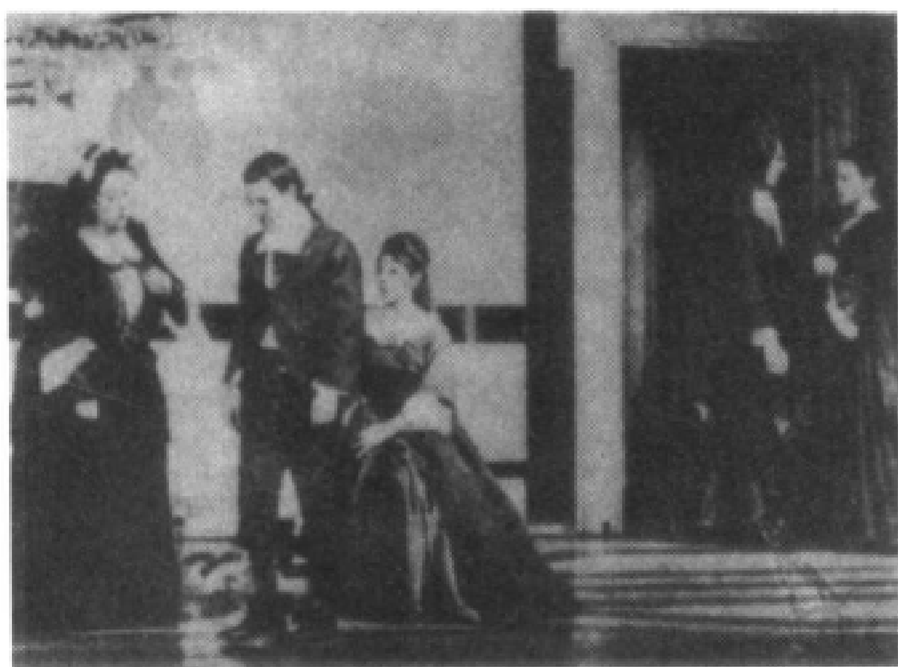
莫里哀最早的手迹之一

的经历使莫里哀加深了对法国社会的观察和理解，也磨炼了他戏剧艺术的才华。返回巴黎后于1658年10月24日在罗浮宫为国王演出独幕喜剧《多情的医生》（失传）。路易十四批准把王宫附近的小波旁剧场拨给他们使用。1660年，莫里哀从死去的兄弟那里收回“王室侍从”的头衔，以便出入宫廷，接近路易十四，争取得到保护。即使这样，在等级森严的封建制国家里，莫里哀的创作道路仍然极为坎坷。他的现实主义讽刺喜剧直接表现尖锐的社会矛盾，每次演出，在当时几乎都成了引起轰动的国家大事，遭到封建卫道者们一次次围攻。为了争取剧本上演，他不得不进行持久的艰苦斗争。

莫里哀不仅是杰出的喜剧诗人、编剧、戏剧理论家，还是优秀的演员，饰演



莫里哀扮演的斯嘎纳耐勒



《达尔杜弗》剧照

了许多重要的角色，他的演技和嗓子为当时的人们所称道。作为法国最早的“导演”，他在排练时严格要求，善于引导，为法国培养出一批有才能的青年演员。他的剧团成了今日法兰西喜剧院（又名莫里哀之家）的前身。作为剧团领导和舞台调度，他享有很高的威望，经常筹备大规模的宫廷庆典。长期紧张的工作使他积劳成疾，得了肺结核。1673 年 2 月 17 日，在参加《没病找病》演出后在巴黎去世。

**创作活动** 莫里哀共留下 33 部剧作（其中 1 部与高乃依、P. 基诺合写）和 8 首诗。他的戏剧创作活动可分为 3 个时期。

①1658～1664 年。莫里哀率剧团回到京城后，1659 年公演的第一部重要现实主义喜剧是《可笑的女才子》。该剧讽刺了矫揉造作的风气，刺痛了贵族沙龙集团，他们赶紧指使文人编写剧本进行回击，一度还将它禁演，并以扩建罗浮宫为由将小波旁剧场拆毁，企图使莫里哀流落街头。经过莫里哀申诉，国王将王宫剧场修整后拨给他使用。从 1661 年起，莫里哀剧团就一直在这个剧场演戏。

接着，莫里哀演出反对封建夫权思想、歌颂恋爱自由的社会问题喜剧《丈夫学堂》（1661）和《太太学堂》（1662）。后一部 5 幕诗体喜剧获得巨大的成功，有力地动摇了悲剧的体裁独尊地位，从而引起莫里哀同以勃艮第府剧团为中心的保守派文人长达两年以上的论战，在文学史上被称为“喜剧之战”。《太太学堂》中的资产者阿尔诺耳弗把一个孤女送进修道院教育了 13 年，想为自己培养一个“白痴”似的愚昧驯顺的妻子，但阿涅丝一旦同生活接触之后，就冲破了封建道德的枷锁。这个戏被对手们加上了“有伤风化”、“诋毁宗教”等罪名。1663 年 6 月莫里哀写出《〈太太学堂〉的批评》予以全面驳斥，同时提出演喜剧比演悲剧更难的主张。保守派文人们编了些剧本反击，还对莫里哀进行人身攻击。在国王的授意下，同年 10 月莫里哀又演出短剧《凡尔赛宫即兴》，对当时悲剧表演中程式化的、夸张的腔调和姿势尽情嘲笑。“喜剧之战”在法国舞台上开辟了喜剧以及歌舞剧的新时代。1663 年，国王赐给莫里哀“优秀的喜剧诗人”称号和每年 1000 法郎津贴。后来，莫里哀剧团成了“国王剧团”。

②1664～1666/1669 年。1664 年 5 月 12 日，莫里哀在凡尔赛宫的盛大节日晚会上演出《达尔杜弗》（初演时为 3 幕）。这部喜剧大胆地讽刺了封建社会的基础之一



《伪君子》剧照



《吝啬鬼》剧照

——天主教会，以致一贯以诗人的保护者姿态出现的国王路易十四在教会的压力下也急忙下令禁演。有个教士甚至要求对莫里哀施火刑。莫里哀没有被威胁吓倒。他加写了两幕，成了5幕诗体喜剧，把戏名改为《骗子》，剧终时伪君子被当众戳穿、逮捕。1668年，由于天主教内派系斗争加剧，教皇颁布“教会和平”的诏书，加之莫里哀数次上书，经路易十四批准，1669年2月5日《达尔杜弗》终于以定稿本的形式公演，演出时盛况空前。《达尔杜弗》是一部思想深刻、艺术成热的“政治喜剧”。在这部喜剧里，莫里哀塑造了一个性格突出而又有极大概括意义的典型形象骗子达尔杜弗，后来，这个名字就成了“伪君子”的同义语。

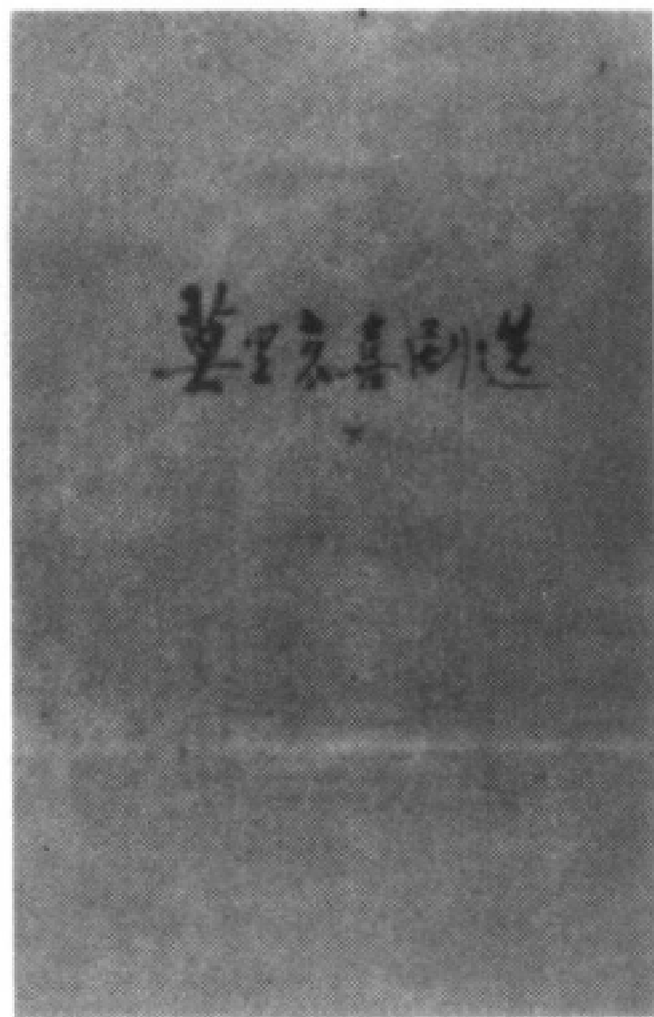
在《达尔杜弗》1664年首次遭到禁演之后，莫里哀接连演出《唐璜》（或名《石宴》，1665）和《愤世嫉俗》（1666）两部剧本，以示抗议。唐璜虽是西班牙传说中人物，在莫里哀笔下却成了17世纪法国放荡淫佚、玩世不恭的没落贵族。通过他的嘴，莫里哀把伪善作为封建统治阶级所具有的时髦“恶习”再次加以揭露。

《愤世嫉俗》的主人公阿尔赛斯特对封建社会中横行霸道、虚伪奸诈等丑恶的习俗作了直接的谴责。但他慷慨激昂地宣讲的抽象道德原则是贵族们根本不会接受的，这就使他成为一个既可悲又可笑的人物。这出严肃的喜剧偏重于哲学和心理的分析，深得古典主义理论家波瓦洛的赞赏。

③1666～1673年。这个阶段，莫里哀对喜剧形式作了多方面的探索。《屈打成医》（1666）歌颂一个乐于帮助一对青年恋人反抗封建家长的樵夫斯嘎纳耐勒，取材于13世纪法国一首民间叙事诗。他还配合宫廷的庆典活动写了几出歌舞剧。《昂分垂永》（1668）虽是一部大型机关布景的神话喜剧，却也不乏对凡尔赛宫廷隐约的讽刺。

在莫里哀一生的最后几年中，他主要取笑的对象是上层资产阶级，批判他们努力把自己贵族化的可笑企图。他创造了形形色色的资产者形象，他们各自具有不同的性格特征。

《乔治·当丹》（1668）中的同名主人公是个富农，他花了大钱娶了一个贵族小姐，想以此抬高社会地位，结果不但被戴上绿帽子，还在贵族丈人的训斥下不得不向老婆跪下讨饶。




《莫里哀喜剧选》书影



《贵人迷》剧照

《吝啬鬼》一译《悭吝人》（1668），是莫里哀最深刻的“性格喜剧”之一。放高利贷的阿巴贡老头嗜钱如命，可又想娶一个妙龄女郎。这姑娘碰巧是他儿子的情人。他儿子的听差偷走了他埋藏在花园里的一箱金币，使这个悭吝人痛不欲生。最后他宁可放弃姑娘，要回金币。在《吝啬鬼》中，致富的渴求和吝啬强有力地支配着阿巴贡，在法语中他的名字已成了“吝啬鬼”的同义语。

接着，莫里哀又写了几出芭蕾舞喜剧。《浦尔叟雅克先生》（1669）塑造了一个外省土地主滑稽可笑的形象，他以为有钱就能娶到美丽的姑娘而在巴黎受尽捉弄。《贵人迷》（1670）则是莫里哀“世态喜剧”代表作，描写庸俗的资产者想依仗金钱的势力跻身贵族行列的丑态，对当时的社会生活作了现实主义的反映。



《没病找病》剧照

1673年莫里哀写出最后一部杰作《没病找病》，谴责自私自利的资产者为了自己的健康而牺牲儿女美满的爱情。

**艺术特点** 莫里哀的喜剧种类和样式是多样化的，已超越古典主义的范围。他写了亚历山大体的或自由体的诗剧，也写了散文剧。他演出一些符合当时“大型喜剧”规格的5幕诗体剧，也演出不少比较灵活的3幕散文体剧。对古典主义至高无上的“三一律”和其他戏剧规则，莫里哀并不墨守，他用散文写成的《唐璜》就有明显的违背：每幕的地点都作了改变，各种等级的人物和生活场景互相对照，喜剧中具有悲剧的因素，在真实的生活场景中夹杂着超自然的景象。



法国剧作家莫里哀油画像

莫里哀是法国芭蕾舞喜剧的创始人，他把这种体裁叫作“新的混合品种”。从《讨厌鬼》（1661）、《逼婚》（1664）至《贵人迷》、《没病找病》，莫里哀总共写了10几部把音乐、舞蹈与喜剧情节紧密地结合在一起的喜剧，演出时特别受到欢迎。

从整体来看，莫里哀的所有喜剧几乎

都具有闹剧的因素，后期创作尤为明显，说明他坚持平民的趣味。但莫里哀革新了民间的闹剧，他的喜剧在风趣、粗犷之中表现出严肃的态度。他采用漫画式的手法不仅仅在于逗笑，而是为了鲜明突出地塑造人物形象。他摆脱庸俗的滑稽和无聊的噱头，从生活本身发掘喜剧性。他揶揄的“滑稽人”越自作聪明，实际上就越丑态百出，也就越使人发笑。

莫里哀的喜剧都是直接为舞台演出而写作的。他把日常的生活用语提炼后搬上舞台，显得自然、生动。剧中人物讲话的语气都恰如其分。对话俏皮、机智、紧凑，本身就是动作。莫里哀在喜剧中还运用了丰富多彩的民间词汇、谚语、格言等。他的喜剧闪耀着人民智慧的光芒。

莫里哀自觉地站在人民大众的一边。他的喜剧里，飞扬跋扈，外强中干的贵族人物总是被讽刺取笑的丑角，而热情正直、机智勇敢的仆人则是歌颂的对象。《司卡潘的诡计》（1671）中的“下等人”司卡潘是全剧的主角，把主人骗到一条口袋里用棍子痛打，以致布瓦洛看不过去，在《诗的艺术》中要求莫里哀“少和人民来往”。但正是这种民主主义的精神，反映了莫里哀具有法国社会第三等级的反封建倾向。

**喜剧理论**　莫里哀通过他的一些序言、论战性剧本等，阐述了一套有创见的现实主义喜剧理论和编导经验。

他强调喜剧要反映现实、寓教于乐。在《〈太太学堂〉的批评》中，他指出喜剧是“公众的镜子”，“必须照自然描画”，“要求形象逼真”。又说喜剧是直接针对世风习俗的“讽刺”、“一般性的批评”。在1664年的《陈情表》中，他进一步说：“喜剧的责任既是在娱乐中改正人们的弊病，我认为执行这个任务最好莫过于通过令人发笑的描绘抨击本世纪的恶习。”在《达尔杜弗·序》中，他阐明“恶习变成人人的笑柄，对恶习就是重大的致命打击”。他一向认为观众是喜剧的“唯一裁判”，观众的笑声就是对丧失理性的滑稽人最好的舆论制裁，迫使他们改正恶习，并使别人引以为戒。他主张作品要自然、合理，把“常识”定为文艺批评的标准，强调对作品和演出须以社会效果进行评价。



1670年法国、意大利著名喜剧（滑稽）演员的画像（左第一人为莫里哀）

**影响**　莫里哀的喜剧已成为典范性作品，影响了许多国家喜剧事业的发展。不仅法国的勒萨日、博马舍，而且英国的菲尔丁、谢里丹，意大利的哥尔多尼，德国的莱辛，西班牙的莫拉廷，丹麦的霍尔堡，波兰的弗雷德罗，俄国的冯维辛等喜剧家都曾受到莫里哀的启发。雨果，巴尔扎克、歌德、普希金、列夫．托尔斯泰等名作家对莫里哀也都甚为欣赏。在法国，人们认为莫里哀代表着“法兰西精神”，仅法兰西喜剧院从1680年10月21日创立到1980年1月1日的近300年间，就上演过莫里哀的剧作29783场，而名列第二与第三的拉辛与高乃依的剧作只演出过8697场与7019场。上演次数最多的前6个剧目全部是莫里哀的喜剧，第一位是《达尔杜弗》（2910场），第二位是《吝啬鬼》

(2342场)，第三位是《屈打成医》(2126场)。今天，莫里哀的喜剧已译成几乎所有的重要语言，是世界各国舞台上经常演出的剧目，并且改编成电影和电视剧，得到更为广泛的传播。莫里哀的名剧具有持久的艺术生命力。中国已出版了李健吾、赵少侯、王了一等人的译本，多次上演过《太太学堂》、《达尔杜弗》(一译《伪君子》)、《吝啬鬼》(一译《悭吝人》)、《贵人迷》(一译《醉心贵族的小市民》)、《司卡潘的诡计》等戏。莫里哀的喜剧是世界文学中一份珍贵的遗产。

## 【莫利纳，T.】

(Tirso de Molina 约1584? ~1648) 西班牙剧作家。本名加夫里尔·特列斯。生于马德里，卒于索里亚。曾在阿尔卡拉大学和瓜达拉哈拉大学求学。剧作师法维加，现存86出，全部以诗体写成。可以分为：①圣礼剧：《神圣的养蜂人》、《克里地的迷宫》等；②《圣经》剧：《最好的拾麦穗女人》、《塔玛尔的复仇》等；③圣徒剧：《天上的水仙女》、《橄榄园的夫人》、《圣女胡安娜》等；④哲理剧：《塞尔维亚的嘲弄者》、《因不信上帝而下地狱的人》等；⑤本国历史剧：《皮萨罗三部曲》等；⑥外国历史剧：《相反的共和国》等；⑦性格剧：《宫廷里的无耻之徒》、《忧郁的人》等；⑧道德剧：《如何交友》、《谨慎的嫉妒者》等；⑨传奇剧：《语言和笔》、《谁后给，给两次》等；⑩阴谋剧：《穿绿鞋的堂希尔》、《爱情医生》等；⑪恶棍剧：《巴列卡斯的女恶棍》等。

在西班牙戏剧史上，莫利纳被认为是与维加、卡尔德隆鼎足而三的剧作家。他的特点在于人物塑造的完整、喜剧性和讽刺性的强度以及思想性的高度。他反映他的时代，着眼于周围的现实，包括戏谑虚伪的、做作的、守旧的一切。题材比他的前辈更为广泛多样。初期作品以阴谋诡计为主要情节，后来转变为以人物塑造为主，情节成为人物心理活动或性格发展的必然结果。他根据民间传说塑造的堂·胡安（即唐璜）的形象，成为欧洲许多作品的题材，并且发展成为封建社会中的一个个人主义叛逆者的代表形象，越过了时代和民族的界限，影响到后世的浪漫主义文学，为世界文学作出了贡献。

## 【木下顺二】

(1914～ ) 日本剧作家。生于东京。在东京大学英文科专攻英国伊丽莎白时期戏剧。1946年首次发表剧作《二十二日待月之夜》和《彦士的故事》。这是他根据在战争时期收集的民间传说为素材编写的作品。1947年，以故乡熊本地方的民间传说为基础，创作了历史剧《风浪》，描写生活在明治时期新潮流中的青年一代，1954年获岸田戏剧奖。



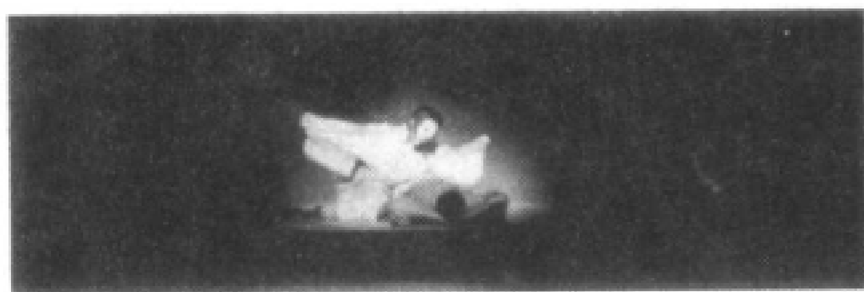
木下顺二像

木下顺二的剧作，可分为现代题材剧和民间故事剧两种。在现代题材戏剧方面，他在创作上力图使戏剧本身的内在法则能与生活主题达到统一，通过《山脉》




《木下顺二戏剧集》书影

（1949）、《暗淡的火花》（1950）、《蛙升天》（1951）、《在本国》（1959）、《被叫作奥托的日本人》（1962）、《冬天时代》（1964）等作品揭示了日本现代社会的良心和苦恼，从正面揭示了社会问题。他创作的民间故事剧有《红战袍》（1947）、《三年寝太郎》（1947）、《夕鹤》（1949）等。《夕鹤》把民间故事的抒情性和近代社会的人情味巧妙地融合在一起，由著名演员山本安英演出达千场以上，并被改编移植为歌剧和能剧演出，成为战后最优秀剧作之一，1950 年获《每日》戏剧奖。1978 年，他整理发表了朗诵剧《子午线祭》，采用朗诵形式，通过灯光变化突出情节和人物，语言用文言体和现代口语，把话剧、能剧、狂言、歌舞伎等艺术结合在一起，是一出独具风格的戏剧。他的剧本，绝大多数是由他和山本安英组织的葡萄之会上演的。



《夕鹤》剧照　（日本，木下顺二著）

## 【内斯特罗伊，J. N.】

（Johann Nepomuk Nestroy 1801 ~ 1862）奥地利剧作家、滑稽演员。父亲是捷克人，为维也纳有声望的律师。内斯特罗伊曾在维也纳大学攻读法律。1822 年任维也纳宫廷歌剧院演员，自 1823 年起先后在维也纳，阿姆斯特丹、布吕恩、格拉茨等地任话剧演员。在格拉茨期间，迅速成长为一名深受观众欢迎的滑稽演员，并开始尝试剧本创作。1831 年进维恩剧院当滑稽演员，受到剧院经理卡尔（1787 ~ 1854）的赏识。除演出外，他每年还要为剧院创作 3 ~ 4 出戏。1845 年跟随卡尔进入利奥波特城剧院，卡尔死后该剧院由他



内斯特罗伊像

领导，直到 1860 年退休。内斯特罗伊作为演员，喜欢即兴表演，在一些为官方认可的剧目中，借即兴表演加入一些尖刻辛辣的讽刺，并常常为此触犯官方，被罚款或坐牢。1861 年他迁往格拉茨，临死前还回维也纳做过两次长时间的客串演出。

内斯特罗伊一生共创作 83 部剧本，其中《恶魔隆帕齐瓦嘎本都斯，或三个堕落的人》（1833）被称为魔术笑剧，是内斯特罗伊第一部成功之作。剧中三个堕落的人中有两人具有奥地利传统喜剧中丑角的特点，作者通过对他们肆意挥霍的描写，表达了他的社会批判观点。《楼上楼

下，或幸运多变》（1835）是一出大众戏剧。描写两个贫富悬殊的家庭通过偶然机遇，贫者变富，富者变贫。内斯特罗伊的创作偏重于娱乐和消遣。作者对于下层人民形象的刻画比上层人物形象要生动得多。《他要开个玩笑》（1842）描写一个顽固的小商人，为了阻挠侄女同一个穷小伙子的婚姻，被店伙开了许多玩笑，最后有情人终成眷属。《厌世者》（1844）描写一个富裕的资产者，在同一个农村姑娘的爱



内斯特罗伊饰演《学校里的坏蛋》剧照

情中看到了生活的乐趣，克服了厌世情绪。《穷乡僻壤的自由》（1848）描写了奥地利小城镇上的进步势力与反动势力围绕1848年革命问题所展开的争论，影射了当时的政治事件和梅特涅等政界人物。剧本被称为革命喜剧，是内斯特罗伊戏剧创作的一个高峰，后被当局禁演。1848年革命失败后，作者仍然忠于革命理想，并创作了一出大众戏剧《老夫少妇》（1849），呼吁对政治犯实行大赦。这出戏直到1890年才被修改后出版。这是作者政治上最尖锐的作品，它描写了一个在某小侯爵领地宰相府任文书的安东·弗兰克纳因从事革命活动遭到缉捕，富裕的砖厂主冒着生命危险，牺牲家庭幸福掩护了他，最后争取到大赦的故事。内斯特罗伊还按照大众戏剧的传统，创作过一些戏谑性剧作，如《不要桂冠，也不要讨饭棍》（1835）、《犹滴与霍洛费尔纳》（1840）、《汤豪泽》（1857）等。这些作品表现了作者的现实主义艺术观。他反对任何理想主义的模仿，力图以讽刺性幽默和滑稽进行社会性批判。

## 【努希奇，B.】

（Branislav Nušić 1864～1938）南斯拉夫塞尔维亚剧作家、小说家。生于贝尔格莱德商人家庭，毕业于贝尔格莱德大学法律系。1887年，因为发表一首嘲讽米兰国王的诗歌《两个奴才》被判处两年徒刑。1891年以后，任杂志编辑，1900年开始从事教育事业。后任贝尔格莱德人民剧院副经理，还长期担任贝尔格莱德和萨拉热窝等城市剧院的经理。1933年被选为塞尔维亚科学院院士。1938年1月19日逝世于贝尔格莱德。

努希奇的讽刺喜剧被誉为塞尔维亚批判现实主义剧作的高峰。

早期的讽刺喜剧有《议员》（1883）、《可疑的人》（1887）等。20世纪初相继写出具有爱国主义思想的剧作《来自塞姆代里亚的公爵》（1902）、《洛亚哈吉》（1908）、《血租》（1910）和《私生子》（1923）。

努希奇反映社会问题的剧本有《应当如此》（1900）等。第一次世界大战后，



努希奇像

努希奇的剧本《世界战争》和《两个小偷》有一定的影响。他晚年创作的几部喜剧获得了很大成功，如《大臣夫人》(1931)、《多拉尔先生》(1932)、《悲惨人家》(1934)、《博士》(1936)、《亡人》(1937)等。

努希奇创作的剧本影响最大的是讽刺喜剧《议员》、《可疑的人》、《大臣夫人》和《亡人》。

《议员》通过一座小城竞选时发生的一场闹剧和商人、律师、关押犯、书记员等几个人物的复杂关系，揭露了19世纪下半叶塞尔维亚上层社会的腐朽没落。此剧长期遭到禁演，13年后才与观众见面。

《可疑的人》在结构和人物刻画方面，都受果戈理的《钦差大臣》的影响。剧本揭露了地方官吏的卑鄙无耻，讽刺了警察机关恫吓、压榨人民的恶劣行径以及官吏之间阿谀逢迎、相互利用的丑态。

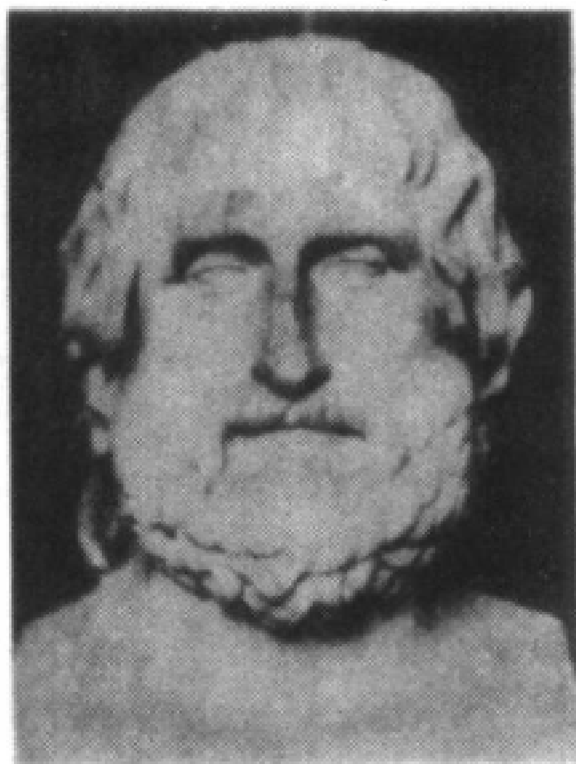
《大臣夫人》揭露了小市民的愚昧可笑、庸俗无聊。剧中人日夫卡已成为塞尔维亚文学中著名的人物形象。

《亡人》是努希奇的最后一部剧作。剧中年轻的工程师巴韦尔·马里奇被迫出国，警察局却宣布马里奇已经身亡；马里奇的亲属闻讯来抢分遗产，可马里奇却突然回国；亲属们认为马里奇的出现是危险的，竟宣布他是国家的敌对分子。马里奇深感自己在权力面前无能为力，再次被迫出国隐居。剧本透过马里奇的悲剧性命运，描绘了资本主义社会的虚伪和利己主义者的丑恶面目。

幽默与讽刺交织在一起是努希奇喜剧作品最明显的特征。他的喜剧对塞尔维亚和南斯拉夫戏剧事业的发展具有重要影响。他的许多喜剧已译成外文，在欧洲许多国家的著名剧院上演。中国也翻译了他的作品，如《努希奇喜剧选》、《大臣夫人》，曾于1981年搬上中国舞台。

## 【欧里庇得斯】

(Euripides 约公元前485～前406) 古希腊三大悲剧家之一。贵族出身。民主政治衰落时期的悲剧诗人。在智者学派的影响下，他对神和命运之类的观念提出了异议。他所表现的神往往是荒谬的。在他看来，命运不是生前注定的，取决于人们自己的行为。欧里庇得斯拥护雅典的民主制度，但对它日益暴露出的危机感到忧虑。特别是在内战期间的各种现实问题，在他的悲剧中获得了深刻的反映。他对于雅典进行的不义战争，对于对外侵略，对内剥削的高压政策，对于压迫和虐待奴隶的问



欧里庇得斯像

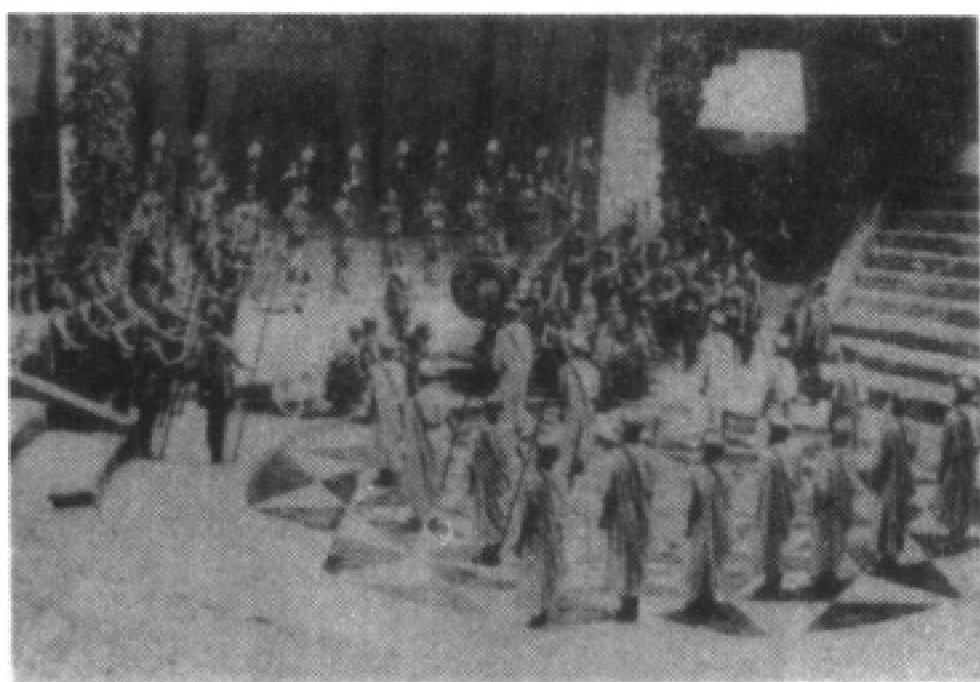
题，对于社会上存在的贫富悬殊、男女不平等、道德败坏的严重现象，都进行了揭露和批判。正因为如此，欧里庇得斯不能见谅于雅典当局，晚年不得不客居马其顿，最后在那里去世。

欧里庇得斯写了90多部剧本，现存18部，其中约有三分之二的作品以妇女为主要人物，作者对她们进行了深刻的心理描绘。《美狄亚》（公元前431）就是这一方面最出色的悲剧。剧本写美狄亚因被她的丈夫伊阿宋遗弃而进行报复的故事。为了继承科林斯的王位，伊阿宋不顾美狄亚过去对他的深情厚意，一心想另娶科林斯的公主为妻，美狄亚忍无可忍，毒死了科林斯的公主和国王，同时还亲手杀死了她给伊阿宋生的两个儿子，然后乘龙车腾空而去。

《希波吕托斯》（公元前428）写国王忒修斯的后妻淮德拉爱上了她丈夫前妻的儿子希波吕托斯的故事。由于希波吕托斯拒绝了爱情，淮德拉自杀身亡，因受淮德拉诬告，希波吕托斯被忒修斯放逐而惨死。欧里庇得斯对这对男女都表示同情，把希腊传说中的英雄人物忒修斯写成了一个粗暴的人。欧里庇得斯对神的态度是批判的，他指出，爱神责怪希波吕托斯不尊重她而尊重保持童贞的女猎神，因此给他



《美狄亚》剧景



《阿伽门农》剧照

造成一个悲惨的结局以示惩罚，说明神并不正直。

《特洛伊妇女》（公元前415）写希腊人远征特洛伊的故事，影射公元前416年雅典人的侵略战争。雅典人的暴行与悲剧里所表现的希腊人摧毁特洛伊的暴行如出一辙。他们将对方的成年男子斩尽杀绝，把妇孺变成奴隶，诗人感到无比的愤怒。

《酒神的伴侣》（公元前405）中的酒神狄俄尼索斯要在忒拜城建立他的宗教仪式，国王彭透斯拒绝信奉他。酒神把国王诱入深山去观看一群疯狂妇女举行的庆祝会，结果被当作一头狮子撕死。这是他不敬酒神而招致的悲惨结局。据酒神解释，他是在执行宙斯的意志。剧作说明这些神都是极端残酷无情的。

亚里士多德在《诗学》里说，索福克勒斯是按照人应当有的样子来描写，欧里庇得斯则按照人本来的样子来描写。这是这两位悲剧家的一个重大区别。欧里庇得斯擅长心理分析，他在作品里着重反映人的情欲。语言朴质、自然，但有许多冗长的说理与辩驳。他的悲剧包含着大量的计谋成分、喜剧或闹剧因素以及浪漫情调，结构比较松散。他往往在“开场”中介绍戏剧情节，收尾时利用某些神祇的力量来解决布局中的困难。

在古希腊3大悲剧诗人当中，欧里庇

得斯对后代欧洲戏剧的影响最大。塞内加、高乃依、拉辛和歌德等人，都曾摹仿他的作品。

## 【欧伦斯莱厄，A. G.】

（Adam Gottlob Oehlenchs läeger 1779～1850） 丹麦剧作家、诗人、小说家。1800年入哥本哈根大学攻读法律、北欧历史和神话学。1808年任哥本哈根大学美学教授。23岁时以描写古代丹麦神话的长诗《黄金号角》（1802）成为丹麦浪漫主义文学奠基人。

当霍尔堡的喜剧衰落时，欧伦斯莱厄选择了古代历史、传说和异教神话为题材，创作了一系列历史剧和神话剧，为丹麦戏剧带来了生机。他的著名历史剧《帕尔那托克》（1807）、《斯特科德尔》（1812）等，反映了新与旧、民权与王权、人道主义与社会压迫之间的斗争。他在18世纪30年代以后创作的《玛格雷特女王》（1833）、《圣奥拉夫》（1836）、《克努德大帝》（1838）等历史剧中，流露出把王权理想化的倾向。他的著名剧作还有悲剧《哈姆雷特》（1846）、童话剧《阿拉丁》（1805）、悲剧《善神巴托尔》（1807）和《哈康伯爵》（1808）、《阿克塞尔和瓦尔堡》（1810）、《瓦里亚格人在君士坦丁堡》（1827）、《查理大帝》（1829）以及取材于意大利文艺复兴时期伟大画家生平的《克雷吉奥》（1811）等。此外他还著有诗歌、小说、自传、回忆录和美学论著，享有"斯堪的那维亚作家之王"盛誉。

## 【帕尼奥尔，M.】

（Marcel Pagnol 1895～1974） 法国剧作家、法兰西学院院士。生于法国南部小



帕尼奥尔像

城欧巴涅一教师家庭，自幼在马赛上学，直至大学毕业。开始写诗，后转向剧本创作。先与人合作发表《贩卖荣誉的商人》，1926年又发表了《雅兹》，1928年代表作《窦巴兹》（一译《托帕兹》）问世，之后又发表马赛三部曲《马里乌斯》（1929）、《芬尼》（1931）、《凯撒》（1936）。后来帕尼奥尔还写了不少电影脚本，如《面包师的妻子》（1938）、《磨坊札记》等。第二次世界大战后转向小说及回忆录写作，发表有《父亲的光荣》（1958）、《母亲的城堡》（1959）等。

帕尼奥尔的剧本富有法国南部的幽默风趣，也带有明显的感伤情调。《窦巴兹》



《窦巴兹》剧照

通过一穷困潦倒的小学教师窦巴兹由开始的奉公守法，不为金钱权势所屈服，经过



《窦巴兹》剧照

资本主义大染缸而变成厚颜无耻企业家的描写，揭露了政客们的贪污腐化、营私舞弊等社会弊端，揭示出在那个社会里人们在金钱面前不是毁灭便是堕落的可悲结局。本剧结构谨严，语言畅达，情节引人入胜，人物栩栩如生。1928 年在巴黎首演轰动一时，并四次搬上银幕。

## 【皮兰德娄，L.】

（Luigi Pirandello 1867～1936）意大利戏剧家、小说家。1867 年 6 月 28 日出生在西西里岛一资产阶级家庭。从西西里首府巴勒莫的理工专科学校毕业后，转入罗马大学攻读语言、文学，后赴德国波恩大学深造。1892 年回国，从事诗歌，小说创作。1910 年开始写剧本，大多数由小说改编而成。1925 年开始担任戏剧导演。1926～1934 年间带领剧团到欧美各国巡回演出。1936 年 12 月 10 日病逝。他一生写了 7 部长篇小说、300 多篇短篇小说、40 多部剧本，以剧作成就最高，曾获得 1934 年度诺贝尔文学奖。

皮兰德娄的戏剧创作反映了 20 世纪初意大利进入帝国主义阶段，国内社会矛盾激化，中小资产阶级在社会上失去立足点的思想危机。但他不直接从正面描写历史事件和社会问题，而是从资产阶级的平庸生活中选取琐碎细小的题材，用以表现危机意识和异化观念这些抽象的主题，这是皮兰德娄剧作的基本特征。另一特点是采用怪诞手法处理普通的题材，产生出变化突兀、曲折离奇的情节，描绘出夸张变形的人物，在细节的描写上又力求逼真，将最大胆的虚构与自然主义的写实结合在一起。此外，结构巧妙，编排新颖，突破舞台的时间和空间限制，充分展示人物的心理活动，也是他的剧作特色。皮兰德娄开创了戏剧艺术的现代风格，扩大了戏剧的表现领域。

皮兰德娄的戏剧创作可分为 3 个阶



皮兰德娄和爱因斯坦

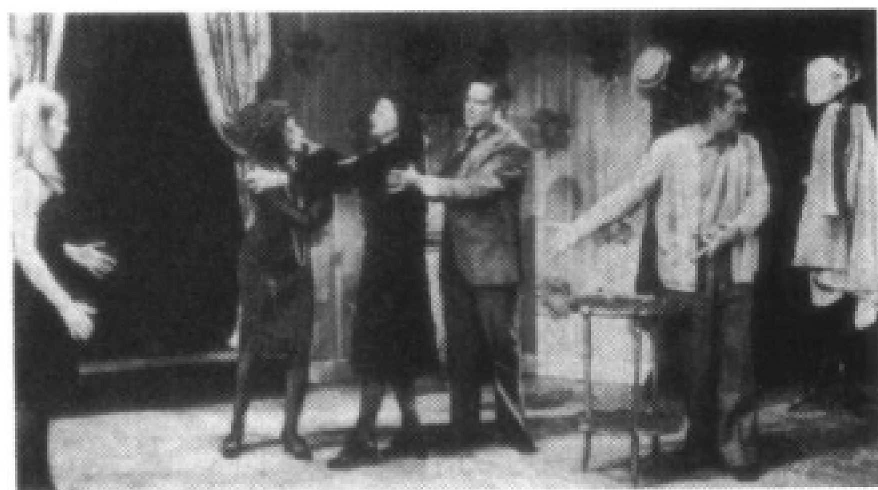
段。1898～1916 年是早期阶段，作品主要是真实主义的方言剧和表现资产阶级生活

的通俗剧。方言剧描写作者故乡西西里岛在意大利独立后，下层劳动人民依旧贫困落后的生活状况，表达当时人们对民族复兴运动的理想落空的失望情绪。代表作是《西西里柠檬》（1910）、《利奥拉》（1916）。这些作品从思想到内容都属于社会剧的范畴，其艺术上的特点是注重写实。通俗剧以家庭生活为题材，揭示人与人之间不正常的关系，谴责资产阶级的社会秩序和道德观念，表现出作家对资产阶级传统价值观念的怀疑。《别人的权利》（1899）、《想一想，贾科米诺》（1916）较为典型。这些作品精心刻画人物的心理活动和思考过程，具有心理的深度和哲理性。

1916～1925年是第二阶段。皮兰德娄在这10年里创立了他的独特风格，写出了一批哲理剧、怪诞剧和“戏中套戏”式的剧作。1917年上演的《就是这样，“既然你们这样认为》，标志着皮兰德娄开始新探索。这是一出哲理剧，没有完整的故事情节，而以主要人物之间的亲属关系无法确认的事件直喻绝对真理不存在的哲理。作家借用表现主义的手法把抽象的观念寓于象征性的事件和人物形象之中，以主题思想为中心，而不是以情节或冲突为中心将戏展开。从此，他的写作方式从写实转移到主观表现，艺术性质发生了变化。怪诞剧《帽子和铃铛》（1917）、《各尽其职》（1918）、《人、兽与美德》（1919）等描写一些离奇古怪、荒诞不经的故事，用夸张事物的外表形态的手法来揭露事物本质上的变态和畸形。

代表作《六个寻找作者的剧中人》（1921）是一部“戏中套戏”式的剧作，作为框架的“戏”是某剧团的导演与演员们在剧场排演，6个自称为被剧作者废弃的某剧本中的人物闯进来，请求导演排他们的戏，于是原来的排演中断，导演和演员们看着这些“剧中人”诉说自己的身世，“戏中戏”由此展开。他们的故事引起导演的兴趣，决定就地排演这个新戏，在排新戏的过程中导演和演员们对“剧中人”的戏进行评论，演员们学习表演“戏中戏”时与“剧中人”发生争执，“戏”继续发展，最后“戏中戏”变成真戏演起来，与“框架戏”融为一体，虚构的剧中人的遭遇变成了在舞台上表现的真实事件，借以揭示出现实生活和人的自我的变幻莫测；剧中人格变化不定，人与人之间关系不确实，也就是造成人们互相折磨、永远忍受痛苦的原因。这出戏结构巧妙精致，两个“戏”交织穿插在一起，把两个主题有机地联系起来，用生动的形象说明了两种颇为艰深的理论。皮兰德娄的另一杰作《亨利四世》（1922）的主题说明人的双重人格，表现真正的自我与社会造就的自我之间的冲突，揭示荒谬冷酷的社会如何使人失去自我的本质。怪诞的情节，夸张的人物形象，是此剧的特点。

1927年，皮兰德娄的戏剧创作进入第三阶段，这一阶段的戏剧表现出存在主义哲学的思想倾向。《寻找自我》（1932）一剧用精神分析法描写女演员处理职业与爱情关系的经过，通过幻觉、意识流刻画人物的心理活动。这样的作品在表现人物心理活动的手法上有所创新。皮兰德娄还写了4部神话剧，表现出对社会、人生和艺



《六个寻找作者的剧中人》剧照

术的新思考。他改变了过去否定一切的作法，转而歌颂母性、科学、宗教，肯定这些资产阶级的所谓绝对价值，企图描绘出一个朦胧飘渺的希望。神话剧《高山巨人》（1934）通过一个剧团在巨人之乡演出皮兰德娄本人的诗剧遭到喝倒彩、被驱逐、甚至女主角被杀害的可悲遭遇，表现他对自己作品命运的忧虑和对戏剧艺术的价值的怀疑。神话剧体现了剧作家思想上和创作上的危机。

皮兰德娄对戏剧艺术的试验为后来的荒诞派戏剧开辟了道路。

## 【皮奈罗，A.】

（Arthur Wing Pinero 1855～1934）英国剧作家。1855 年 5 月 24 日生于伦敦爱临顿，青年时期在伯克贝克学院走读，后来进他父亲的律师事务所工作。19 岁成为职业演员，1881 年加入草市剧院剧团，后转而从事戏剧创作。1909 年被授予爵士爵位。

皮奈罗一生写过 50 多部剧作，题材丰富，形式活泼。他擅长写滑稽剧，其中最有代表性的剧目《地方法官》（1885）结构严谨，人物对话极为简洁。在这出戏中，作者使观众看到：一个母亲不仅可以对她第二个丈夫隐瞒孩子的年龄，而且能够让这位 19 岁的儿子相信自己只有 14 岁。这类滑稽剧的最大特点是从一个不可能的前提出发，引出一系列既可笑又顺理成章的事件。《地方法官》上演获得成功后，作者的感伤喜剧《芳香的熏衣草》（1888）又一次轰动伦敦舞台，皮奈罗也因此红极一时。

1889 年，作者写出一部风格迥异的"问题剧"《浪子》，作品严肃的主题引起了社会的关注。1893 年，在易卜生剧作影响下皮奈罗在圣詹姆斯剧院上演了他的《第二位坦科雷太太》。这是一出精彩的"问题剧"，作者成功地塑造了一个曾被认为"下贱"的女人的典型形象，并对她寄予无限的同情。这部新作受到许多观众的赞赏。

## 【毗舍佉达多】

（Vi śākhadatta 约 7、8 世纪印度梵语戏剧家。生平事迹不详。他熟悉戏剧理论，政治理论以及跋娑、迦梨陀娑的作品。他至少写有 4 部剧本，但流传下来的只有一部《指环印》（全名是《指环印和罗刹》或《由指环印捉住了罗刹》）。这是一部 7 幕政治剧，以公元前 4 世纪的印度为历史背景，描写孔雀王朝取代难陀王朝后，旧王朝宰相罗刹流亡在外，组织盟军决心复辟。新王朝宰相贾那吉耶利用罗刹的一个指环印，巧施反间计，瓦解旧王朝盟军，迫使罗刹归顺新王朝。该剧自始至终描写政治斗争，没有女主角，没有爱情插曲，完全依靠步步深入的戏剧冲突吸引观众，在古典梵语戏剧中独具一格。全剧情节复杂，人物性格鲜明，语言生动有力。毗舍佉达多失传的作品中，迄今所知有 3 部：《罗摩的欢乐》、《情网》、《月护和王后》。

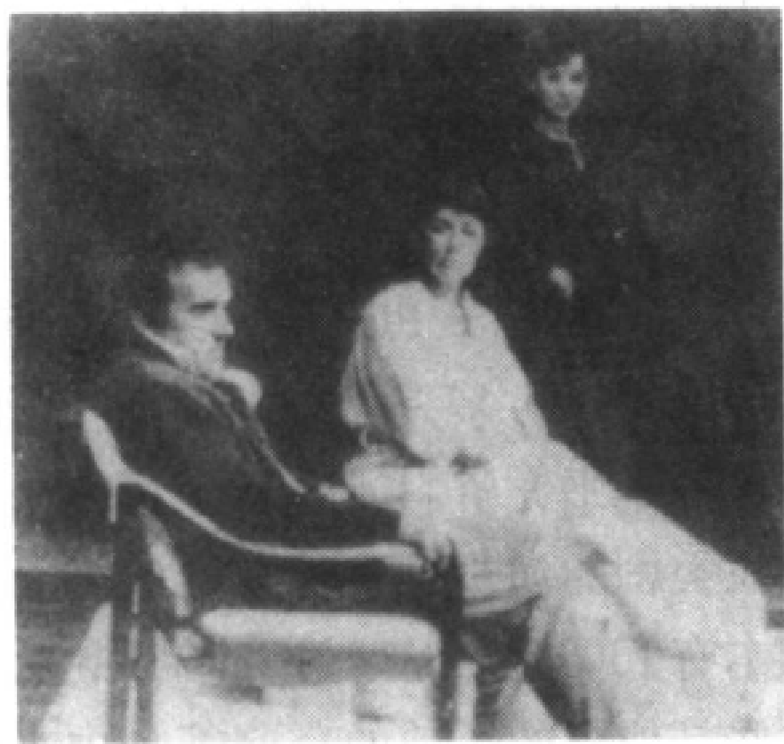
## 【品特，H.】

（Harold Pinter 1930～ ） 英国剧作家。生于伦敦东部哈克尼的一犹太裁缝家庭。曾入英国皇家戏剧艺术学院短期学习，1950 年起成为职业演员，演出之余曾写过许多诗文。1957 年写了第一部剧本《一间屋子》，同年上演，从此成为专业剧作家，偶尔也参加演出或担任导演。



品特像

品特是英国荒诞派戏剧的代表人物，他的创作受贝克特、卡夫卡等人影响较深，在表现人失去“自我”、人类在一个荒谬世界中的尴尬处境以及人与人之间的隔绝等方面，与法国荒诞派有许多相似之处。他在作品中着意渲染了生活对于人的威胁。《一间屋子》中描写赫德老太太想在自己家一间屋中享受安全而不可得，直至双目失明；《生日晚会》（1958）中写钢琴手斯坦利的演出被莫名其妙地破坏后，他本人又被别人以许多互相矛盾的罪名指控，最后精神失常。品特的戏剧总是以外部威胁给人物带来灾难而告终，同时，剧中人物及其语言又是非理性的和荒唐可笑的，剧情也是荒诞的。西方评论界称他的戏剧为“威胁喜剧”。他还常在作品中用



《昔日》剧照

完全不确定的环境、事件、人物来历和变幻不定的情节来表现世界是不可知的。此外，他认为人们总是因害怕彼此沟通思想而用语言来掩饰，这也是他在作品中写荒唐对话的一个重要原因。

品特的剧作大多以第二次世界大战后和当代英国人的生活为背景。他在创作中善于运用象征和比喻手法。作品一般篇幅较短，形式多样。他的其他重要作品有《升降机》（1960）、《看房者》（1960）、《侏儒》（1960）、《搜集证据》（1962）、《茶会》（1965）、《归家》（1965）、《地下室》（1967）、《昔日》（1971）、《虚无乡》（1975）等。

## 【坪内逍遥】

（1859～1935）　日本剧作家、小说家、教育家、戏剧活动家。原名雄藏，笔



坪内逍遥铜像（日本，长谷川荣制）

名逍遥人、小羊、双柿叟等。生于美浓国加茂郡（今美浓加茂市）。1883年，东京大学文学科毕业，后在东京专门学校（现早稻田大学）任讲师。1884年翻译了莎士比亚的《尤利乌斯·凯撒》。次年发表长篇文艺论文《小说神髓》，提倡新的写实主义文学。

1887年以后，坪内逍遥热心从事戏剧革新运动。1888年参加日本演艺协会，任文艺委员。1891年创办《早稻田文学》

杂志，1893 年在该刊上发表了戏剧论文《论我国的历史剧》。1894 年《早稻田文学》发表了他的《桐一叶》后，他又创作了《牧夫人》、《子规鸟孤城落月》、《义时的最后》、《留别星月夜》等新历史剧。《桐一叶》和《子规鸟孤城落月》是描写德川家康推翻丰臣秀吉这一历史事件的姊妹篇。其他 3 篇则是反映镰仓幕府时期北条氏一家消灭源氏家族的历史的三部曲。1899 年坪内逍遥被授予文学博士学位。

坪内逍遥还致力于能剧，俗曲，外国歌剧，舞蹈的研究，提倡创造一种全新的戏剧形式——新乐剧，发表了论文《新乐剧论》，创作了新乐剧《新曲浦岛》。在这部作品中，他汲取了传统的长歌、民谣、谣曲、净瑠璃等民族音乐中的精华，同时使用多种西洋乐器，在音乐上有所创新。

1906 年成立文艺协会，坪内逍遥担任艺术顾问，改组后任会长。1909 年，坪内逍遥主持成立了文艺协会的戏剧研究所，并亲自授课。这是日本第一所培养新剧（话剧）人材的正规戏剧学校，前后办了 3 期，共培养了 80 多名研究生。戏剧研究



早稻田大学坪内逍遥纪念演剧博物馆



壮年时期的坪内逍遥

所第一次公演的剧目是坪内逍遥翻译的《哈姆雷特》。

1913 年，协会解散，1915 年，他辞去早稻田大学教授职务，专心从事写作和翻译莎士比亚全集。70 岁时完成莎士比亚全部作品的翻译工作，并出版了《莎士比亚研究指南》。在此期间，他除完成镰仓罪恶史三部曲的《留别星月夜》和《义时的最后》外，还创作了舞剧《良宽与子守》、歌舞伎剧本《近世畸人传》等作品。同时他还对日本的儿童剧、儿童电影的启蒙事业作了很多努力。

坪内逍遥是明治、大正、昭和 3 个时代文艺和戏剧革新运动的先驱。1928 年，早稻田大学为纪念他的 70 寿辰，特建立了以他的名字命名的戏剧博物馆。

## 【普劳图斯】

（Titus Maccius Plautus　约公元前 254～前 184）　古罗马最重要的喜剧作家。关于他的生平，资料不多，很可能是个演阿特拉笑剧的演员。古代以他的名义流传的剧本有 130 部，现存 21 部喜剧，大概只有这些是他写的。他的喜剧都是由古希腊新喜剧改编而成的，具有一定的现实意

义。诸如生活堕落，道德败坏、男女不平等，婚姻不自由、个人财富增加以及由此产生的不良后果等罗马社会问题，在普劳图斯的喜剧中都有反映。普劳图斯所描写的人物，有富裕阶层的男女老少，也有许多奴隶和寄生者。那些高利贷者、娼主、悭吝鬼、好色之徒、纨袴子弟以及大言不惭的军人，都是普劳图斯批判和嘲讽的对象，奴隶则受到他一定的重视和同情。普劳图斯具有民主倾向，但这种思想是通过暗示或隐喻来表现的，有时包含在滑稽笑闹中。

《吹牛军人》（公元前205?）是普劳图斯的优秀剧作之一，写一个好吹牛的军人认为自己最勇敢，也最漂亮，所有的女人都对他着迷，结果却遭到别人的愚弄，被当作奸夫痛打了一顿。象这样大言不惭的军人形象，在后代欧洲喜剧中很多，莎士比亚的福斯塔夫便是其中之一。《一罐金子》（公元前194?）是普劳图斯著名的喜剧之一，写雅典老人欧克利奥发现一罐金子，担心被人偷去，到处埋藏，最后还是被利科尼德斯的仆人偷走。利科尼德斯爱上欧克利奥的女儿，他让奴隶把金子送还，欧克利奥也把女儿嫁给了他，并把金子作为女儿的妆奁。这部剧本曾被莫里哀改编为《悭吝人》。

《撒谎者》（公元前191）是普劳图斯最好的喜剧。奴隶普修多卢斯是剧中主要人物。他足智多谋，乐于助人，在普劳图斯创造的奴隶形象中占有特别重要的地位。这部喜剧着重描写他如何帮助少主人赢得心爱的人。莫里哀的许多喜剧都或多或少受到它的影响。《孪生兄弟》（公元前186?）是普劳图斯著名的滑稽喜剧之一，写一个西西里商人生下一对孪生子，其中一个从小被人偷走，另一个长大以后便出去寻找他的兄弟，最后在他兄弟住的地方被人误认，结果产生许多误会，笑话百出。莎士比亚曾经利用这部喜剧的情节编写他的喜剧《错误的喜剧》。

除了滑稽喜剧之外，普劳图斯也写过几部严肃喜剧，其中以《俘虏》（公元前188?）最为著名。这部喜剧反映了战争年代的现实生活：一个老人有两个儿子，其中一个从小就被一个奴隶偷走，另一个后来作了俘虏，于是这个老人便买回两个奴隶，以便把他被俘的儿子交换回来。结果他不仅换回了他的被俘的儿子，而且发现有个被买回来的奴隶就是他过去被偷走的儿子。剧本完全没有滑稽笑闹的内容，有的是一些动人的场面和严肃的气氛。

在创作方法上，普劳图斯保留希腊新喜剧的结构，在细节安排方面则根据罗马人的口味作了增删。他的绝大部分喜剧都被称作滑稽喜剧，它们继承了罗马民间戏剧的传统，不象希腊新喜剧那么严肃，而是生动活泼，充满了滑稽笑闹成分，写奴隶的场面尤其如此。这些奴隶机智能干，不断引起误会而又不断克服困难，使剧本富有强烈的喜剧活力。一般地说，剧中人物性格的刻画不算深刻，但是他们都有血有肉，结构有时不免松散，但这种缺陷却被那些扣人心弦的戏剧动作掩盖弥补了

普劳图斯的喜剧往往有序幕或尾声，有的两者都有。它们被用来说明题材的来源，向观众表示问候和欢迎，要求观众安静地看戏，并给作者喝采。序幕里有的是独白，有的是对话，有的是剧情的一部分，有的和剧情无关，有的反映种种严肃问题，有的则杂以幽默、诙谐和游戏词句，同观众开玩笑。

普劳图斯的喜剧语言丰富多彩，有的很文雅，有的相当粗鲁；有的庄严，有的滑稽；各种方言、俚语、双关语都有。旁

白和独白也是普劳图斯喜欢运用的一种表现手段。

普劳图斯的许多剧本，从文艺复兴时期开始就成了欧洲各国戏剧家学习和模仿的对象，也给后人提供了希腊新喜剧的某些知识。

## 【普里斯特利，J. B.】

（John Boynton Priestley 1894～1984）

英国小说家、戏剧家、文学批评家。1894年9月13日出生于约克郡布雷德福，1984年8月14日去世，早年就学于剑桥大学获文学硕士学位。成为专业作家之后，一些高等学校授予他荣誉法学博士和文学博士学位。1936～1937年担任过国际笔会伦敦中心的主席。1949年任国际戏剧协会主席。

普里斯特利在小说、戏剧、评论，传记、社会历史等各个领域显示出才华。他第一部赢得国际声誉的作品是1929年出版的流浪汉小说《好伙伴》。1932年开始创作剧本，总共写了几十部。其中《危险的角落》（1932）以喜剧形式探讨在现实生活中讲真话的后果，讽刺了英国中产阶级的虚伪；《巡官登门》（1946）揭露了资本家迫害工人的罪恶；另一类尝试表现主



普里斯特利像

义形式的剧本则体现了剧作家的独创精神，如《时间和康威一家》（1937）、《他们来到一个城市》（1943）等，最突出的是《远在约旦的约翰逊》（1939），该剧选择，讣告形式，戏剧性地宣布一个商人的去世，并不厌其详地陈述主人公生前的希望、忧虑以及徒然无益的忏悔。这部剧本感染力强，但难以上演。在这些探索新形式的剧本中，普里斯特利所经常关心的主题是“时间的性质”。他认为，剧作家的重要任务是让观众获得“戏剧体验”，这种“体验”的本质在于完美地掌握“剧本中的幻想生活和舞台演出中的真实生活”之间的平衡。

## 【普日贝舍夫斯基，S.】

（Stanisfaw Przybyszewski 1868～1927）

波兰文学家、剧作家。生于波兰一个乡村



普日贝舍夫斯基像

教师家庭，1889～1890年间，曾在柏林的大学里学建筑和医学，后对文学艺术发生兴趣，参加现代派文学活动，用德文发表一系列文学和艺术评论著作，如《肖邦和尼采》等。1898年回到波兰。1898～1900年任克拉科夫《生活》杂志主编。普日贝舍夫斯基为波兰19世纪末和20世纪初颓废派文学的代表人物。他的作品包括剧本、小说和诗歌。主要剧作有《为了幸福》（1899）、《客人》（1901）、《雪》（1903）、《誓言》（1906）、《漩涡》（1912）、《城市》（1920）等，大都着力

于揭示人的潜意识的各种表现。这些作品深受比利时象征派剧作家梅特林克的影响，有的描写细腻，富于诗意，有的则矫揉造作。

## 【普希金，A. C.】

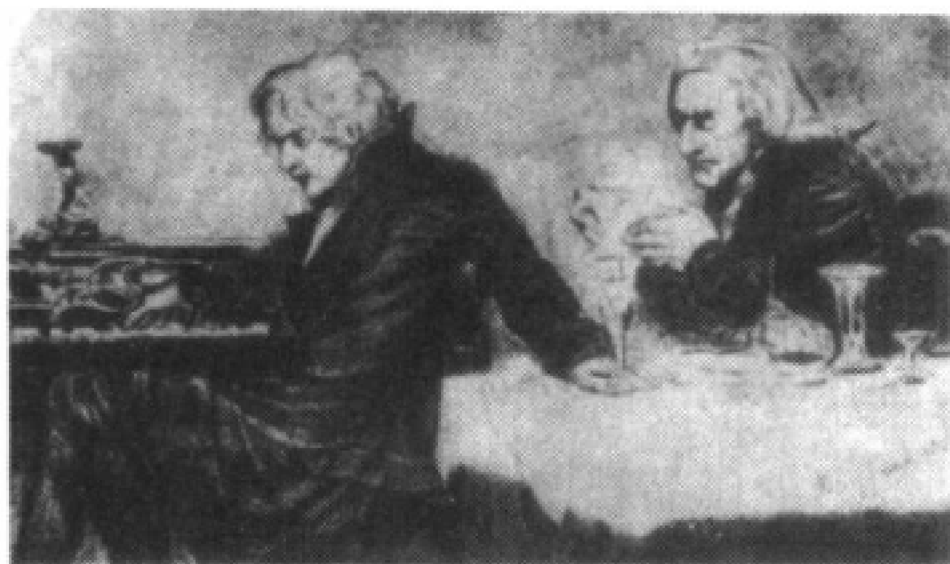
（Александр Сергеевич Пуш－ин 1799～1837） 俄国诗人、小说家及剧作家，俄罗斯现实主义戏剧的创始者。1799年6月6日生于莫斯科一贵族地主家庭，少年时在彼得堡皇村中学读书。因写作《自由颂》和《致恰达耶夫》等诗，被沙皇当局流放，后又到他父母的领地米哈伊洛夫斯克村禁居，1826年得到赦免。婚后迁居彼得堡。1837年2月8日因与一法国军官决斗受伤，于10日死去。普希金一生中写了800多首抒情诗、叙事诗，尤以长篇诗体小说《叶甫盖尼·奥涅金》（1823～1831）最为有名。他还写有长篇历史小说《上尉的女儿》（1836）等。普希金在俄罗斯文学史上享有很高的地位，别林斯基曾指出：“只有从普希金起，才开始有了俄罗斯文学，因为在他的诗歌里跳动着俄罗斯生活的脉搏。”

普希金在流放中曾写了悲剧《瓦季姆》，但仅留有片断。当他被囚禁在米哈



普希金像

伊洛夫斯克村时，写成了俄国第一部现实主义的历史悲剧《鲍里斯·戈都诺夫》（1824～1825）。剧本描写沙皇戈都诺夫暗害皇太子季米特里篡夺皇位后，受到良心



《莫扎特和萨利里》剧照素描

的谴责，在全国各地发生天灾和饥荒、伪皇太子季米特里得到波兰人的支持入侵俄国时，戈都诺夫在人民群众的不满之下服毒自杀的故事。普希金在写这部历史悲剧时曾说：“我模仿莎士比亚的自由而宽广的性格描写和塑造典型的随意和朴实，在事件的明快发展上，我仿效卡拉姆津，并且竭力从编年史中揣摩当时的思想方式和语言”。普希金在写作过程中一反当时在俄国舞台上占统治地位的古典主义清规戒律，如三一律，悲剧要分五幕等，展开了一场戏剧革新。他的这个悲剧不分幕，而由23场组成；发生的地点从园内到园外，从皇宫到广场；时间延续7年之久；人物达80人之多。他对16世纪末和17世纪初俄国各社会阶层的生活和政治斗争作了深刻的描绘，揭露了皇权统治，表现了人民在历史上所起的巨大作用。剧本完成后，被沙皇当局禁止出版，直到1831年方得以出版，1870年才在彼得堡的亚历山德林娜剧院上演。

1830年9月，普希金到波尔金诺村接受他父亲的领地，由于瘟疫流行，他羁留3个月，专心写作，成为他创作上丰收的“波尔金诺的秋天”，除写成别尔金小说集外，还写成《吝啬的骑士》、《莫扎特和萨利里》、《石客》、《瘟疫流行时的宴会》4

部小型剧本。它们表现人的个性受吝啬，忌妒、爱情等情欲支配，最后被情欲毁灭的悲剧。普希金在晚年还写过两个剧本：《美人鱼》（1829～1832）和《骑士时代的几个场景》（1835），但均未完成。

普希金还是一位戏剧评论家，写过不少戏剧评论文章。普希金的戏剧作品，多年来始终是俄国和苏联剧坛上演的剧目。他的不少作品被改编成歌剧、芭蕾舞剧。收入7部戏剧作品的《普希金戏剧集》中译本于1982年出版。

## 【齐纳，H.】

（Hedda Zinner 1907～　）　德意志民主共和国女作家、戏剧家。1907年生于维也纳，1923～1925年入维也纳戏剧学院学习，毕业后曾在多家剧院工作。1929年在柏林加入德国共产党。1933年后流亡维也纳、布拉格等地。她在布拉格建立了一个左翼剧场“试验剧场”。1954年获国家奖金，1960年获歌德奖，1961年获莱辛奖，1973年获弗希特万格奖。齐纳的剧作能紧紧抓住现实中的问题。她的第一部剧本《佩尔咖啡馆》（1940～1941）批判了小资产阶级在法西斯当政之前的顺民思想。剧本《拉特将军》（1957）描写一个法西斯将军的生活道路。《伪证》（旧译《魔鬼集团》，1953、1955年拍成电影）是齐纳最有代表性的剧本，描写了季米特洛夫在国会纵火案中的斗争及由于右翼社会民主党领袖的错误策略，阻碍了德国无产阶级队伍的统一，造成了希特勒执政的灾难性后果。1961年，齐纳写了剧本《拉文斯布吕克的故事》，反映纳粹集中营中女犯人们的生活及其与法西斯分子的英勇斗争。

齐纳晚年转向了小说创作。

## 【契诃夫，A. П】

（Антон Павлович Чехов 1860～1904）　俄国小说家、剧作家。1860年1月29日生于罗斯托夫省塔甘罗格市小商人家庭。1879年入莫斯科大学医学系学习，毕业后边行医边写作。开始以安东沙·契洪特的笔名发表幽默小品，如《一个官员的死》（1883）、《变色龙》（1884）、《普里希别叶夫中士》（1885）。以后又陆续发表了许多优秀小说。



契诃夫像

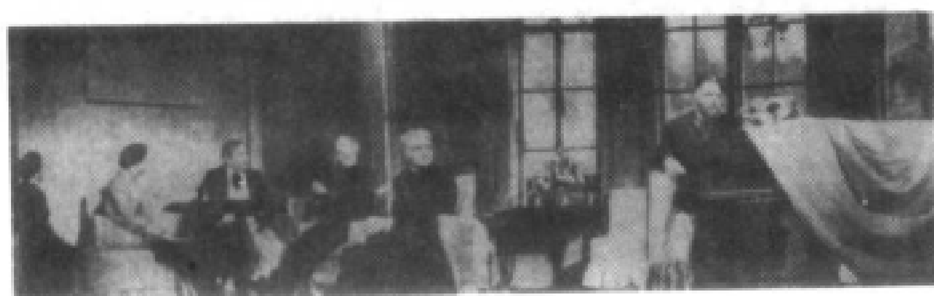
契诃夫第一部剧本《没有父亲的人》写于19世纪70年代末，但直到1923年才发表。该剧以乡村教师普拉东诺夫的命运为主线，通过父辈与子辈间的两代人冲突，揭示了俄国19世纪70年代的社会矛盾。全剧人物众多，情节繁杂，而且正剧因素和喜剧因素融合在一起。同样的特点也反映在《林妖》（1889）中。契诃夫把它称作“小说喜剧”。后来契诃夫把《林妖》中的一些人物和情节写进了《万尼亚舅舅》。

契诃夫的第一部戏剧力作是《伊凡诺夫》（1888）。伊凡诺夫是俄国戏剧文学中的第一个全身心地沉浸于内心复杂体验之中的戏剧主人公。他是个心事重重的、未老先衰的人。伊凡诺夫并不希冀找到生活

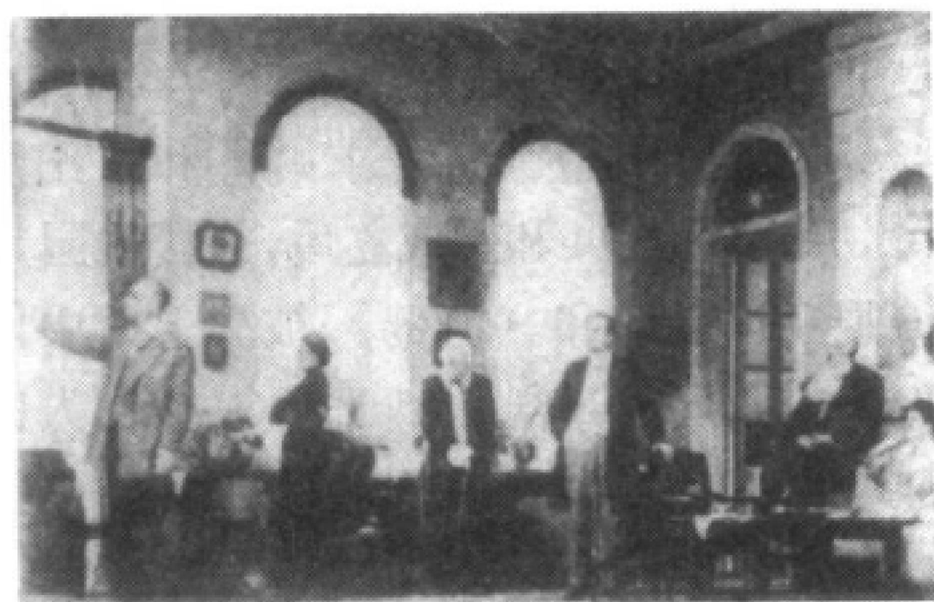
的出路，只是想思考他不幸的原因。契诃夫在这部剧本中描写了又一种类型的“多余人”，向读者展示了俄国知识分子的生活悲剧。在《海鸥》（1896）中，契诃夫比较深入地思考文学艺术以及文学艺术家的命运问题，通过有才华、有抱负的个人和庸俗社会的悲剧性冲突，表现了他们的文学艺术活动和他们日常生活的不和谐。《海鸥》1896年首演于彼得堡皇家剧院，未引起广泛注意，两年之后，莫斯科艺术剧院把它重新搬上舞台，获得巨大成功。后来，海鸥的形象成了莫斯科艺术剧院的院徽。

从《海鸥》开始，契诃夫戏剧创作的一些创新特点逐渐明朗起来，如人物台词中的丰富潜台词，自然环境和人物心理的呼应，象征手段的广泛运用等。契诃夫戏剧创新的一个重要特色是，他力图在生活的常态中挖掘戏剧性，十分重视表现充满心理内容的内部动作。剧本《万尼亚舅舅》（1897）的同名主人公为他人无谓地牺牲了自己青春年华的生活悲剧，就是在看来平淡无奇的日常生活细节中展现的。而且，越到戏的尾声越能使人感觉到，契诃夫把戏剧冲突的焦点从个人与个人之间的冲突转移到个人与全社会的冲突上。

随着20世纪初俄国社会革命思潮的进一步高涨，契诃夫作品中的乐观主义调子也愈加高昂。在《三姊妹》（1901）中，契诃夫对破坏和毁灭生活中的美的社会力量，给予更为有力的揭露和批判，向人们展示了真善美与假恶丑的斗争。三姊妹是



《万尼亚舅舅》剧照



《樱桃园》剧照

善良而软弱的，她们敌不过以娜塔莎为代表的邪恶势力。她们痛苦，但她们也期待着幸福的未来。因为有这期待，所以她们也能忍耐。

《樱桃园》（1903）的剧情有很浓的抒情色彩和悲喜剧因素。剧本一方面揭示了象朗涅芙斯卡雅和戛耶夫姊弟这样过时了的人物不能挽救旧生活的毁灭；另一方面在展示旧生活行将毁灭的同时，也强烈地表现了和过去告别、奔向幸福未来的激情。剧中两个青年主人公——特罗菲莫夫和安尼雅对“新生活”的追求和欢呼，赋予了剧本鲜明的浪漫主义色彩和乐观主义情绪。

写完《樱桃园》不久，契诃夫的肺病日渐恶化。1904年6月，他到德国疗养胜地巴登维勒休养治疗，同年7月15日于此地逝世。除了多幕剧外，契诃夫还创作了一些独幕剧。其中有《天鹅之歌》（1887）、《蠢货》（1888）、《求婚》（1889）、《一个不由自主的悲剧角色》（1889）、《婚礼》（1890），《纪念日》（1892）、《论烟草的危害》（1892）。

契诃夫戏剧对20世纪世界戏剧产生了很大影响。当代苏联的一批重要剧作家如阿尔布佐夫、罗佐夫等都把自己视为契诃夫戏剧传统的继承者。当代西方一些著名导演如英国的P. 布鲁克、意大利的斯特莱尔高度评价契诃夫，并把他的剧作搬

上西方舞台。契诃夫的剧作很早就被介绍到中国。30年代，延安鲁迅艺术学院曾在延安演出过《蠢货》、《求婚》和《纪念日》。中华人民共和国成立后，《樱桃园》，《万尼亚舅舅》和《海鸥》被搬上了中国舞台。《契诃夫戏剧集》于1960年由人民文学出版社和上海译文出版社出版。



中国青年艺术剧院演出的《万尼亚舅舅》剧照

## 【恰佩克，K.】

（Karel Capek 1890～1938）捷克小说家、剧作家。1890年1月9日生于捷克北部一乡村医生家庭。曾在布拉格查理大学学哲学，毕业后任新闻记者。他的创作初期曾同哥哥合写一些散文和剧本。1938年12月25日逝世。

20世纪20年代初，恰佩克曾与他哥哥合写哲理剧《昆虫生活》（1921）。这一时期他的主要作品有《罗素姆万能机器人》（1920）以及1922年出版的科学幻想剧《长生诀》和科学幻想小说《原子狂想》（1924）等。他在从事新闻工作中，同社会有广泛的接触，有利于深入观察社



恰佩克像

会生活。在《罗素姆万能机器人》中，一位名叫罗素姆的哲学家研制出一种机器人，被资本家大批制造来充当劳动力。但是世界上如充满了干活的机器人，人类就会停止生育，面临末日。因此作者在作品中描写了一对会恋爱和能够生育的机器人，以此象征人类将免遭灭亡。该剧于1921年演出，轰动了欧洲。恰佩克所创造的“机器人”一词，已被欧洲各国语言接受。

30年代，恰佩克的思想发生很大变化，积极投入了反法西斯斗争。这时期他的长篇小说《鲵鱼之乱》、剧本《白色病》（1937）和《母亲》（1938）都贯串着反法西斯的战斗精神。《白色病》说明法西斯主义是垄断资产阶级的工具，是战争的根源。《母亲》号召人们以实际行动反对法西斯主义，主人公母亲在祖国危难时，



《罗素姆万能机器人》剧照

把枪交给仅存的小儿子，鼓励他上战场杀敌。该剧是捷克爱国主义戏剧的杰作之一。

恰佩克是捷克表现主义戏剧的先驱，他的戏剧艺术效果强烈、情节富有戏剧性，如在《母亲》中，鬼魂与活人、生与死、梦幻与现实之间没有明确界线，用这类表现手法，对社会中种种丑恶现象作无情讽刺，获得强烈的艺术效果。

## 【恰耶夫斯基，P.】

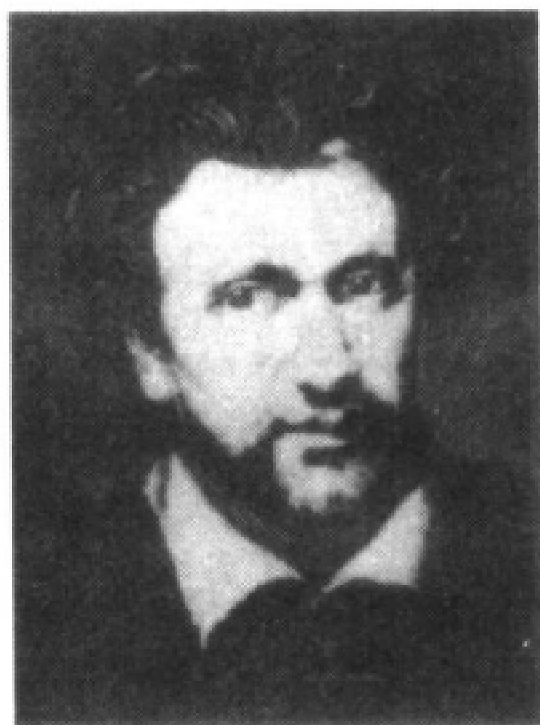
（Paddy Chayefsky 1923～ ）美国剧作家。生于纽约一传统的犹太家庭，父母都是俄国移民。1943年以社会学学士学位毕业于纽约大学。50年代初开始撰写电视剧本。他的早期电视剧大都表现日常生活中的普通人。其中《马蒂》（1954）是成名作，被评为1953～1954年最佳电视剧。恰耶夫斯基创作的舞台剧中影响最大的是《第十个人》（1959），写一位万念俱灰的青年律师兰登与疯姑娘埃夫琳邂逅相爱从而重获生活信心的经历。该剧分析了当代人的生活，揭示了麻痹人们的精神因素，曾在百老汇连演623场。恰耶夫斯基写有十几部电影剧本，其中《医院》（1971）和《电视网》（1976），均获奥斯卡最佳剧本奖。他是美国剧作家协会、电影剧本作家协会、作家协会、电影演员协会和杂耍艺人公会的会员。

## 【恰佑比，A. Z.】

（Andon Zako Cajupi 1866～1930）阿尔巴尼亚诗人、剧作家。原名安东·扎科。生于吉诺卡斯特，1882年随父侨居埃及，在法语专科学校上学。1887年去日内瓦，1893年获法学博士学位。随后定居开罗，经营律师业务和烟草业。在此期间，恰佑比开始从事文学创作。初期曾用法文写作，1902年他以恰佑比为笔名发表了成名作诗集《父亲——托莫里山》，以后转向剧本创作。恰佑比在开创阿尔巴尼亚讽刺喜剧方面做出了很大贡献。他的代表作独幕诗体讽刺喜剧《十四岁的新郎》（1902），抨击了当时阿尔巴尼亚农村中小女婿大媳妇的封建婚姻制度。此外还有独幕政治讽刺喜剧《死后》（写于1910年，发表于1937年）、讴歌阿尔巴尼亚民族英雄斯坎德培的诗体悲剧《祖国的英雄》（1937）、诗剧《职责》（未发表）。

## 【琼森，B.】

（Ben Jonson 1572～1637）英国诗人、戏剧家和学者。父亲是牧师，在他出生前去世，母亲再嫁给一位瓦匠。琼森曾在威斯敏斯特学校就读。约在1592年加入剧团，先是当演员，后来为剧团写戏。1597年他和T. 纳什合写了一本名为《狗岛》的戏剧，因其中有对社会的批评，二人一同被捕。



琼森像

《人人高兴》是琼森的第一部成功之作，1598年由宫廷大臣剧团首次演出。参加演出的有莎士比亚，名演员伯比奇和坎

普。这出戏根据中世纪的一种生理学理论来创造人物，嘲笑了许多脾气古怪的人物，如好猜疑的商人、好轻信的妻子，好说大话的军人、过分耽心儿子的老者，等等。

1599年琼森写了《人人扫兴》，1600年写了《辛西娅狂欢》，1601年创作了《冒牌诗人》。《人人扫兴》是《人人高兴》的姐妹篇，这部戏和《辛西娅狂欢》都是所谓“剧场之战”的产物。这场争吵的主角是J. 马斯顿和B. 琼森，双方在戏中互相攻击。争论由T. 德克写的《鞭挞嘲讽者》一剧作为结束。剧中善意地开了琼森的玩笑，同时对他的才能和学识加以赞扬。不久琼森和马斯顿以及查普曼合作，写了《向东进》一剧。因为剧中嘲笑了苏格兰人，马斯顿和查普曼被捕。琼森主动自首，以表示患难与共，他也被短期拘留。

詹姆士登基以后琼森从1605年开始为宫廷写面具剧，同时写了两本罗马历史悲剧《西亚努斯的覆灭》(1603)、《卡塔林的阴谋》(1611)及喜剧《富尔蓬涅或狐狸》(1606)、《埃皮科埃涅，或安静的女人》(1609)、《炼金术士》(1610)。翌年他写了《巴托罗缪集市》。1616年又创作了《魔鬼是驴》，同时将他的戏剧、诗和讽刺短诗编辑成集。1623年他遭遇火灾，丧失了全部书稿。1625年完成《新闻批发栈》一剧之后瘫痪。他的最后两部戏《有魅力的妇人》和《一只桶的故事》分别创作于1632和1633年。

琼森是一位讽刺家，他最成功的喜剧有三：《富尔蓬涅》、《炼金术士》和《巴托洛缪集市》。《富尔蓬涅》写的是大骗子富尔蓬涅假装病人膏肓，许多觊觎遗产的人都来送他珍贵礼物以博取欢心。但是富尔蓬涅发现强中自有强中手，他的仆人莫斯卡比他还厉害，财产几乎落入他的手中。最后所有骗子和贪财的人都受到惩罚。《炼金术士》的主旨和《富尔蓬涅》差不多。主人不在家，一名仆人串通一个骗子在主人家中佯做炼金，从而骗取了各式各样贪财的人们的财物。最后真相大白，骗子和贪财者均受惩罚。闹剧性的喜剧《巴托洛缪集市》展示出了许多不同类型的中下层人物，如逛集市的人、清教徒、法官、摆摊的、卖唱的、暴徒、妓女、扒手等，虽然人物比较夸张而面貌单一，但作者成功地描绘了英国社会的一个侧面。原来信奉天主教后来改信英国正教的B. 琼森，对清教徒没有好感，在《炼金术士》和《巴扎罗缪集市》2剧中都着重地奚落了他们。

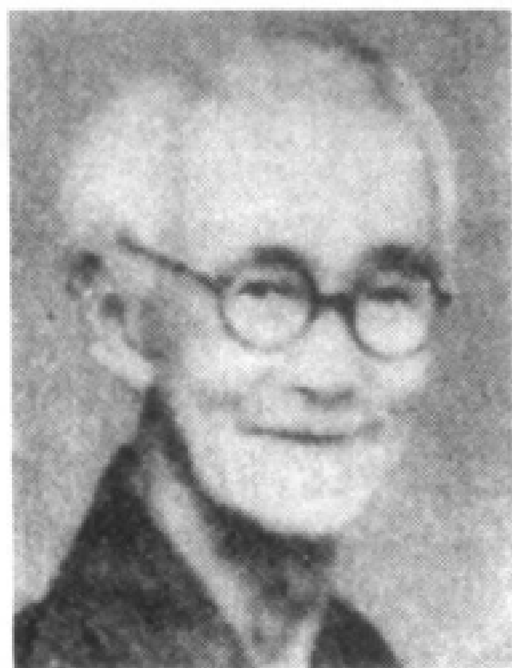
B. 琼森给后人留下了诗歌《讽刺短诗》、《森林》和《灌木》，前两部收入他自己编的作品集里，后者发表于1641年。有些诗讽刺了琼森不喜欢的人或与他争吵过的人，有些诗则是鞭挞坏人坏事。此外还有《与威廉·朱蒙德的谈话》(1618～1619)以及一本重要的散文集，名为《木材；或关于人与事物的发现》。

B. 琼森是当时学识最渊博的戏剧家之一，曾获得牛津大学的荣誉硕士学位。他的文艺思想来自罗马，是在英国提倡古典主义理论的重要人物。他鉴于英国文艺复兴时期的文艺过分放纵，缺乏节制，提倡以罗马文学，特别是以罗马戏剧为规范，因而他写戏时遵守“三一律”。

B. 琼森是英国古典主义的先驱者之一；也是所谓“癖性喜剧”和城市喜剧的创始人。他那富有活力但又很有节制，既优美又有力量的诗行影响了下一代诗人。他又是一位道德家，赏善罚恶是他写戏的一个宗旨。由于多方面的成就，他在17世纪初期享有相当高的威望。

## 【秋田雨雀】

（1883～1962）日本剧作家、小说家、戏剧活动家。原名德三，生于青森县。



秋田雨雀像

1907年毕业于早稻田大学英文科，协助小山内薰编辑《新思潮》杂志，并兼任易卜生研究会的秘书。从此对戏剧发生兴趣。这个时期，他较多地受到俄罗斯文学的影响。1909年《早稻田文学》发表了他的第一部独幕剧《纪念会前夜》。1911年他的小说戏剧集《幻影与夜曲》出版。1913年又出版了第二部戏剧集《埋葬了的春天》他的初期剧作，如《第一个早晨》、《埋葬了的春天》等，具有浪漫主义色彩，也经常使用象征主义手法。

1913年秋田雨雀参加岛村抱月等人创建的艺术座，担任干事。第二年退出艺术座，另组美术剧场，上演了他的《埋葬了的春天》。1915年离开剧团，专事写作，并研究印度哲学。1918年以后，陆续出版了《三个灵魂》、《佛陀和幼儿的死》、《国境之夜》等戏剧集。这时他已转向现实主义，并接受了社会主义思想的影响。《国境之夜》是他的现实主义作品的代表作。剧本表现了作者革命民主主义的激情，批判了资产阶级个人主义的冷酷无情和虚伪的人生哲学。

1921年1月，秋田雨雀参加“日本社会主义同盟”。1923年后，发表了《骷髅的跳舞》、《围着棺材的人们》、《手榴弹》等揭露政府当局镇压人民、反映劳苦大众悲惨生活的剧本。

1927年9月，秋田雨雀赴苏参加苏联庆祝十月革命10周年的纪念活动，会见了斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德和卢纳察尔斯基等著名人士。

1934年，新协剧团成立，秋田任事务长。1940年8月被捕，10月释放。第二次世界大战结束以后的一段时间内曾在青森县参加民主运动。1948年回到东京，任舞台艺术学院院长。他的《国境之夜》、《骷髅的跳舞》等均已译成中文。

## 【热内，J.】

（Jean Genet 1910～1986）法国诗人、小说家、剧作家。生于1910年12月19日。他原是弃婴，随母姓后由一家农民收养。10岁时，被送进少年犯教养所。出教养所后，他过起流浪生活，走遍法国、西班牙等许多欧洲国家，不但偷盗，而且搞同性恋，其间数度入狱。1942年，他在狱



热内像

中开始写作，写成长篇小说《殡仪队》（1944）、《百花圣母》（1946）、《玫瑰花

的奇迹》（1947）等。1947 年，他的第一部剧作《女仆》由名导演 L. 茹维搬上舞台，获得成功，得到七星诗社奖。从此，他专心致力于戏剧创作。发表的剧本有《严密监视》（1949）、《阳台》（1956）、《黑人》（1958）、《屏风》（1961）。他的《全集》于 1952 年开始出版，第一卷是萨特的长篇论著《喜剧演员和殉道者圣热内》，这部论著对于热内在法国和国际上赢得声誉起了很大作用。1986 年 4 月 15 日卒于巴黎。

热内的主要文学成就是他的戏剧创作。《女仆》写两个对女主人满怀怨恨的女仆，每当女主人外出，她们就表演主仆游戏，以发泄对女主人的不满。最后，饰女主人的女仆竟然假戏真做，以女主人的身份服毒而死，另一个女仆因下毒而成为罪人。《严密监视》写监禁在同一牢房的 3 个同性恋者，他们之间“一物降一物”，互相追求，嫉妒和控制。《黑人》是一出戏中戏，一些黑人戴着女王、总督、法官、传教士之类的面具，在台上观看另一些黑人发泄对他们的仇恨和反叛情绪。这出戏抨击的是种族主义。《阳台》表现一座名为“阳台”的妓院，客人们前来表演他们希望在生活中扮演的角色，他们装扮的主教、法官、将军，居然镇压了一起革命。《屏风》描写法国殖民主义统治在阿尔及利亚即将结束时的情景。一些法国评论家认为，热内的剧作或者表现出某种介入社会问题的倾向，或者具有“明显的政治意图”。

热内的戏剧和他的小说、诗歌一样，是对恶的礼赞，对被社会排斥者的礼赞。他的剧作就象反映在镜中的善与恶、神圣与犯罪、司法与违法的游戏。不过，他的社会观念很复杂，他把杀人犯、盗贼、妓女、叛徒和奴隶、被奴役者混为一谈。与



1965 年法国巴黎奥德翁剧院演出的《屏风》剧照（法国，J. 热内著）

对恶的礼赞相适应，他竭力把戏剧变为一种宗教瞻礼式，残酷和滑稽都被赋予瞻礼式的气派。他的戏剧深刻的荒诞性主要就在于此。此外，他的剧作情景狂暴，语言华丽然而内涵恶毒，更增强了荒诞的效果。在法国，热内是公认的荒诞派戏剧代表人物 之一。

## 【萨尔杜，V.】

（Victorien Sardou 1831 ~ 1908）法国剧作家。1831 年 7 月 7 日生于巴黎。原学医，后任哲学、数学、历史辅导教师，同时为杂志写文学作品。第一部剧作《大学生酒店》于 1854 年演出未引起注意，1859 年以《费加罗的初征》和翌年的《字条》获得成功，从此写作不懈，发表了几十部剧本，最后演出的是《毒杀案》（1907）。

萨尔杜写作的范围极广，各种体裁的剧本几乎无所不涉。他师承斯克里布的“佳构剧”传统，情节安排紧凑、巧妙，想象力丰富，对话生动，技术熟练，注重剧场效果，卖座率高。因此他的剧本当时在各剧院竞相演出。但一般认为其剧作文学价值不高，缺乏持久的艺术生命力。写得较好的仅《祖国》、《怨恨》等有限几部剧本。

5幕历史剧《祖国》（1869）以16世纪的尼德兰革命为背景，写爱国志士李索伯爵为把祖国从西班牙奴役下解放出来，密谋把起义领袖威廉亲王引进布鲁塞尔城内。这时他发现妻子多洛蕾与他的战友卡洛有私情，但以大局为重，未加计较。后



萨尔杜像

因有人告密，李索的行动失败。临死前他要卡洛答应查明叛徒予以严惩。但叛徒就是多洛蕾，她为了救情人的性命而出卖了丈夫。失望的卡洛遵守了诺言，杀死多洛蕾后也去就义。这部剧本情节曲折，1886年曾改编成歌剧演出。

萨尔杜还写了大量轻松的喜剧，较有代表性的是风俗喜剧《新居》（1867）、闹剧《我们离婚吧》（1880）、政治社会喜剧《拉巴加》（1872）、历史喜剧《无所顾忌的女人》（1893）等，其中少数是和别人合作的。5幕剧《托斯卡》（1887）以建立罗马共和国的起义运动为背景，曾改编成3幕歌剧，由普契尼作曲。萨尔杜还留下几部小说。1877年当选为法兰西学院院士。1908年11月8日卒于巴黎。

## 【萨科夫斯基，H.】

（Helmut Sakowski 1924～ ）德意志民主共和国剧作家、小说家。1924年生于尤特伯格。早年学习林业，后被征入伍，战争结束时成为战俘。1946年获释后继续在林业专科学校学习，毕业后曾任国营林场的领导，森林管理员。后成为职业作家。萨科夫斯基是民主德国统一社会党中央委员会候补委员，艺术科学院院士，作家协会主席团成员，文化联盟副主席。他曾于1959、1965、1968和1972年四次获得国家奖金，此外还得过多种文学奖。

萨科夫斯基的主要成就是舞台剧和电视剧创作。他的剧本大都反映农村社会主义改革中存在的问题，生活气息浓郁，环境真实。他善于运用生动的语言及充满幽默感的表现形式刻画主人公的内心矛盾，反映新与旧的冲突。《雷娜·马特克的选择》（1958）展示了农村妇女对男女平等的强烈要求。《绊脚石》（1960）反映了农村合作化道路中的斗争。萨科夫斯基还写过一些有影响的电视剧，70年代以后，转向小说创作。

## 【萨克斯，H.】

（Hans Sachs 1494～1576）德国剧作家。生于纽伦堡，父亲是裁缝。萨克斯小学毕业后学制鞋手艺，后到德国各地漫游，受到宗教改革的影响，成为一名新教徒。1520年回到故乡，成为鞋匠，一直到逝世。

萨克斯是个多产作家，仅戏剧就有200多部，其中悲剧61部，喜剧64部，戒斋节剧85部。他的戏剧作品大多是改写。最成功的作品是所谓戒斋节（既忏悔节）剧，如《扮丑的人》（1543）、《天堂中的漫游学者》（1550）、《贪得无厌》（1551）、《菲辛的盗马贼》等，都写得生动活泼，朴实简洁，幽默风趣，直到现在还在德国民间演出。萨克斯从事创作既是为了市民娱乐，也是为了维护市民的生活理想与道德观念，因而他的批评毫无例外地指向手工业工人以外的社会阶层，特别

是农民，而他所批评的那些社会现象也都是与手工业工人的思想观念相违背的人的弱点和社会弊端。

萨克斯是14、15世纪缓慢发展起来的德国市民文学的最后一位同时也是最主要的作家，他的戏剧创作完全依据德国自身的戏剧传统和他自己的认识。到了17世纪，他完全被遗忘，因为那时把古典戏剧奉为唯一正宗，他所代表的德国自身戏剧传统被当作“低级艺术”而加以排斥。到了18世纪下半叶，萨克斯才被人重新认识。

## 【萨拉萨尔·邦迪，S.】

（Sebastian Salazar Bondy 1924～　）秘鲁剧作家。生于利马。青年时期从事新闻



萨拉萨尔·邦迪像

工作。曾到法国留学。回国后，创办利马戏剧俱乐部，从事革新秘鲁戏剧的活动。1947年，第一部剧本《爱情，伟大的迷宫》获得秘鲁的戏剧奖。1951年，第二部剧本《罗迪尔》又获奖。随后的剧本有：《打算死的东西》、《象来时那样地走了》、《都有家》、《没有幸福岛》。最后这部剧本是他的力作，展示了秘鲁专制独裁统治的罪恶。他的作品显示出他观察社会的深刻。他善于处理复杂的心理问题，运用民间口语而不流俗。他的独幕剧如《新娘新郎》、《箱子里的人》、《天空里没有石油》，带有强烈的讽刺性和夸张性，有时达到荒诞惊人的程度。

## 【萨罗扬，W.】

（William Saroyan 1908～1981）美国剧作家、小说家。生于加利福尼亚州。幼年丧父，15岁失学，利用公共图书馆自学。

萨罗扬第一部上演的剧目是根据他的短篇小说《心在高原的人》改编的独幕剧《我的心在高原》（1939）。此剧后来由他本人加工成3幕剧，由当时颇有影响的同仁剧社再度搬上舞台。这出描写普通人、歌颂友爱的话剧以其新颖的表现手法引起了戏剧评论界的强烈反响。他的另一部优秀剧作《你的一生》（1939）问世后，获1940年的普利策奖和纽约剧评界奖，为他在美国剧坛上赢得了声誉。其他较优秀的剧作有《古老甜蜜的情歌》（1940）、《美好的人们》（1941）、《你好》（1941）、《吉姆·丹迪》（1941）、《走开老头》（1943）、《洞居人》（1957）、《莉莉的秘密，或巴黎喜剧》（1960）等。萨罗扬剧作中的人物生动，语言生活化。他重视表现人的真诚和生活的价值。他在剧本《你的一生》前言中曾这样写道：人不应“因善良和温柔而羞愧”，并且应该面对世界的“无穷欢乐与神秘而微笑”。

## 【萨斯特雷，A.】

（Alfonso Sastre 1926～　）西班牙剧作家，戏剧评论家。生于马德里。在法国现代戏剧影响下开始写作，作品具有强烈的社会意义。第一本戏剧集《先锋戏剧》于1948年出版，包括《铀235》（1946）和《一批梦》（1949）等剧本。《走向死亡的小队》（1953）是一部反对战争的剧

本，曾由他参加组成的“大学民众剧团演出，但不久即被禁止。后来的作品有：《口勒》（1954）、《上帝的血》（1955）、《安娜·克莱勃》（1956）、《宴会》（1965）、《恐怖的军队》（1970）、《自由!》（1971）等。他的剧本，由于其反对当时政府的不同政见，宣传反对战争，以及对于特权统治压迫下的人们的同情，很少能够上演。他的作品都具有强烈戏剧效果，曾译成英、法文在欧美各国演出。他的戏剧评论著作有：《戏剧与社会》（1956）、《现实主义剖析》（1965）、《革命与文化批评》（1970）等。

## 【萨特，J. －P.】

（Jean－Paul Sartre　1905～1980）法国剧作家、小说家、哲学家。1905年6月21日生于巴黎。1924～1928年在巴黎高等师范学院攻读哲学。1933～1934年在柏林法兰西学院哲学系学习，开始形成存在主义哲学思想体系。第二次世界大战爆发后，他应征入伍。1940年被德军俘虏，1941年获释，遂参加法国地下抵抗运动。战后创办《现代》杂志，1955年曾访问中国。1964年瑞典文学院决定授予萨特以



萨特像

诺贝尔文学奖金，被萨特谢绝，理由是他不接受一切官方给予的荣誉。1980年4月15日逝世。

萨特一生写了11部剧本，还写过几



《死无葬身之地》剧照

部电影脚本。他的剧作取材广泛，戏剧构想独具一格，艺术手法娴熟，台词精妙。而寓于剧作中的存在主义哲理，则是使萨特区别于其他所有剧作家的一个主要特征。萨特说过：“任何戏剧都是以表现哲理为前提的。”他又说：“的确，人在一定的境遇中是自由的，他在这种境遇中并通过这种境遇进行自我选择，因此，在戏剧中必须展示人所处的简单境遇，以及在这些境遇中所作的自由选择。”他主张戏剧要表现人在一定境遇中的自由选择，故而他的剧作也称“境遇剧”。萨特所谓的“境遇”，就是制约人的自由行为的种种客观条件，包括国家、社会、制度、人际关系、伦理道德、传统习俗等等。人既然只能在一定的境遇中选择自己的行为，而行为与境遇又始终处于矛盾状态，那么表现这种矛盾冲突便是境遇剧的核心问题。

萨特于1940年6月被德军俘虏后关在集中营里，发现戏剧对人的心灵具有极大的震撼力，便写了一个关于圣诞节故事的剧本《巴里奥纳或雷电之子》，表现教徒和非教徒的团结精神。

神话剧《群蝇》（1943），是萨特获得著名存在主义剧作家声誉的奠基石。该剧取材于古希腊神话，描写王子俄瑞斯忒斯


《魔鬼与上帝》剧照

战胜朱庇特，主宰自己的自由意志，终于铲除篡位的暴君，报了杀父之仇的故事。俄瑞斯忒斯最后把天神朱庇特点化的能使人产生负罪心理的苍蝇引走，恢复了阿耳戈斯城邦的自由。剧本以象征性的台词暗示人民终将觉悟，击败德国法西斯统治。

寓言剧《密室》（1944）巩固了萨特作为存在主义代表作家的地位。剧本把相互角逐的一男二女置于阴森的地狱式的房间里，三个亡魂都不改生前的本性，每个人都为一己之私而试图葬送另外两个人的幸福，但谁也不能如愿以偿，以至男主角加尔散不胜感喟地说："他人就是地狱。"这句话尖锐地揭示了资本主义社会中以邻为壑的人际关系，从一个方面反映了这个社会的现实。这句话已成了存在主义的名言。

萨特于战后发表的《恭顺的妓女》（1946）是他一系列剧作中的佼佼者。剧本较为深刻地揭露和鞭挞了美国白人种族主义者对黑人群众的歧视和残酷迫害以及白人参议员的伪善嘴脸，剧本对社会最底层的黑人群众和妓女寄予同情，呼吁社会正义，从而体现了剧作家的人道主义精神。但是剧中女主角最后仍然被种族主义者的花言巧语所引诱，为白人凶杀犯作了伪证，并且投入其怀抱。这是剧本留给人们的翳影。同年发表的另一部政治剧《死无葬身之地》同样具有一定的思想深度。剧本以第二次世界大战期间法国游击队抵抗维希卖国政府的英勇斗争为背景，揭露卖国主义分子对游击战士的疯狂镇压，颂扬爱国主义者宁死不屈的气概。不过该剧过多地表现战士们临死前的心理——生理变态现象，而对于抵抗战士宁死不屈行为的目的和意义则未能作深刻揭示。以上两部剧本的政治色彩多于存在主义色彩，体现了萨特的"介入文学"精神，具有现实主义特色，因而能焕发出较高的思想和艺术价值。

稍后发表的《肮脏的手》（1948）是一部引起激烈争议的剧本，受到了进步力量的批判。剧本虚构了一个名为伊利里的东欧小国家里无产阶级党内两派政治斗争的情景，试图说明"谁也不能清白无辜地执政"这样一个道理。由于剧作家把耍弄权术、背信弃义、行凶暗杀等政治斗争手法搬到了无产阶级党内，所以该剧上演后得到了某些国际反共势力的喝彩，萨特本人也不得不承认"剧本客观上变成反共的了"。这部作品使萨特文学创作的思想倾向受到了质疑。

半神话半寓言式的剧本《魔鬼与上帝》（1951）刻画了一个嗜杀成性的古代政治头领格茨的形象，他和别人打赌有行善的可能，便摇身一变而成为好人。从此格茨便施惠与农民，企图博得他们的信任。但是结果却适得其反，他对农民的懿行善举却招来他们的憎恶，于是他又恢复本性，立意为恶。剧本宣扬善恶相济、无恶不成善的思想，说明人是生而相残的，人之所以成为人，就是因为懂得仇恨，蹈

袭"性本恶"的旧辙。

剧本《涅克拉索夫》(1955)揭露了在垄断资产阶级操纵下的某些新闻机构和政客的反苏反共政治阴谋，这是继《恭顺的妓女》之后较为深刻地揭示资本主义社会内幕的一部政治剧。《阿尔托纳的幽禁者》(1959)描写了一个参加过侵略战争的纳粹军人因畏罪而隐居长达13年，终至与世隔绝、丧失现实感的情景，揭示出某些违时背势的资产者的生活悲剧。

萨特的另外两部剧本是：根据大仲马同名剧本改写的《凯恩》(1954)和《特洛伊妇女》(1965)。

萨特的戏剧一般都浸渍着存在主义哲理，但某些政治剧却往往超出这种思考的囿限，更富现实感。不过，人们通常都把《密室》和《群蝇》等含有浓重存在主义哲学思想的剧本举为他的代表作。

萨特的戏剧虽不以情节取胜，但善于处理戏剧冲突，往往在结尾时造成戏剧性的突变，使行为和境遇的矛盾得到迅速解决，而且，剧本的哲学思索给人以隽永的回味。除开剧本的哲理和政治上的得失，萨特的剧本从总体结构、人物与情节的设计以及台词的运用等方面



《密室》剧照

来说，在法国现代戏剧中堪称出类拔萃之作。

## 【塞内加】

(Lucius Annaeus Seneca　约公元前4~公元65)古罗马悲剧家。生于罗马帝国



塞内加像

行省西班牙，早年到罗马，受过很好的修词学训练，擅长演说，对哲学、宗教、伦理道德和自然科学都有研究和著作，是古罗马斯多葛派的代表人物之一。公元41年，可能由于涉及宫廷阴谋案件，被罗马皇帝克劳狄乌斯流放到科西嘉岛。公元49年，克劳狄乌斯的妻子将他召回罗马作她儿子尼禄的教师。公元54年，克劳狄乌斯去世，尼禄登基，塞内加辅佐朝政，掌握国家大权。后来由于尼禄日渐昏暴，塞内加便于公元62年自行隐退，从事研究和著述。公元65年，他因涉嫌谋杀尼禄而被迫自杀。

塞内加的哲学思想和他的生活实际是矛盾的。他提倡简朴的生活和内心的宁静，鄙弃财富，却从尼禄那里获得大量钱财，使他成了罗马帝国一大富豪。

塞内加留下9部悲剧：《疯狂的赫拉克勒斯》、《特洛伊妇女》、《腓尼基少女》、《美狄亚》、《菲德拉》、《俄狄浦斯》、《阿伽门农》、《提埃斯忒斯》和《奥塔山上的赫拉克勒斯》，均取材于希腊神话传说。还有一部悲剧《奥克塔维亚》

也曾被认为是塞内加的作品，现在一般认为是别人的仿作。

《美狄亚》是塞内加最有代表性的悲剧，和欧里庇得斯的同名悲剧大不相同。①塞内加对于伊阿宋不是采取批判态度，而是表示同情；②塞内加着重表现美狄亚的复仇行动，使她当着伊阿宋的面杀死她给伊阿宋生的两个儿子；③塞内加简化了故事情节，用表达种种浮夸思想感情的长篇独白和对话加以补充，因此内容比较贫乏。

《特洛伊妇女》揭示战争的残酷和破坏作用。在生死问题上，此剧最能表达斯多葛派的思想感情。那些不幸的特洛伊妇女忍受着极大的痛苦和熬煎。对她们说来，死亡并不可怕，而是求之不得的。

《俄狄浦斯》模仿索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。它和希腊原作的最大不同点是把俄狄浦斯写成了一个简单、粗暴、多疑而又残酷的国王，缺乏悲剧英雄应有的庄严和伟大的性格特征。塞内加喜欢描写的巫术、鬼魂、各种可怕的情景以及冗长的独白和对话，在这个悲剧里都存在。

《菲德拉》描写的是关于菲德拉爱上她丈夫的前妻之子希波吕托斯的神话故事。欧里庇得斯曾用这一题材写成《希波吕托斯》，塞内加的《菲德拉》和《希波吕托斯》也有很大的不同之处：①塞内加取消了神在剧中的地位，因此剧本失去了宗教意义；②塞内加着重表现的是人物的心理活动，特别是女主人公的情欲，从而使剧本更接近现实生活。

塞内加的悲剧具有以下的艺术特征：通过神话题材反映一定的现实生活和作者的思想感情。在宿命论的思想支配下，塞内加认为，人们无法改变既定的命运，任何时候都应该保持内心的宁静，抑制欲望，勇敢地面对死亡。他剧中的人物性格很简单，没有发展。在塑造人物性格的过程中，塞内加着意分析和描绘他们的心理活动，由他们自己尽情地倾吐他们的内心矛盾和痛苦，这种自我表白具有明显的浮夸性质。塞内加保留着古希腊悲剧的合唱队，主要用来表达作者自己的思想感情。此外，塞内加还喜欢描写疯狂、谋杀、自杀、鬼魂以及其他的可怕事件，因此他的剧本只能供人阅读而难以上演。这种被称作塞内加式的悲剧，对于欧洲文艺复兴时期的悲剧创作产生过很大的影响。

## 【塞努尔，Y.】

（Yaqūb Sanu　1839～1912）阿拉伯剧作家、演员。埃及人。青年时期留学意大利，受到西方戏剧的较大影响。回到埃及后，从事教育和新闻工作多年。先后创作了 36 部剧本，包括话剧、歌剧和皮影戏。其中有些剧目是从法国和意大利名剧移植过来的，人物、背景、情节都作了修改，使剧作埃及化。塞努尔是埃及第一位剧作家，他建立了埃及第一个剧团，1870 年在开罗建立了剧场。他编导和主演的剧目，多描写下层人民的贫困生活，针砭社会不良现象。他擅演讽刺剧和滑稽剧，借此对封建制度和统治者表示不满和鞭挞，被称为“埃及的莫里哀”。他的剧本用埃及方言写成，他是埃及方言剧作的创始者。他的剧作和演出对当时的社会产生了较大的影响，引起了当局的注意。1872 年他的剧场被关闭。但他继续在报纸上发表剧作，对当局进行更加激烈的抨击，因而被驱逐出国。到巴黎后，创办报纸和继续写作。他当时使用的笔名很多，有“戴眼镜者”、“吹笛手”、“幻术家”和“埃及观察家”等。

## 【塞万提斯·萨维德拉，M. de】

（Miguel de Cervantes Saavedra 1547～1616） 西班牙小说家、剧作家。1547年10月5日生于阿尔卡拉—德埃纳雷斯。其作品包括长篇小说、短篇小说、诗歌和戏剧。以长篇小说《堂吉诃德》闻名世界。曾参加对土耳其的战役而伤残左手，回国途中，被俘至阿尔及尔，后因债务屡次入狱，1616年4月23日病死在马德里。



塞万提斯像

塞万提斯的戏剧采用多方面的题材和多样化的技巧，把当时的各种戏剧潮流汇于一身。流传至今的有10出喜剧、8出幕间剧。写于1582～1587年间的有20～30出戏，留存的只有《阿尔及尔的交易》和《努曼西亚》。前者系带有自传性质的4幕诗体喜剧，描写阿尔及尔俘虏中发生的阴谋和爱情以及坚持基督教信仰的斗争；后者是情操崇高的历史题材悲剧，以公元前1世纪罗马军队围攻努曼西亚城的历史事件为题材，全剧除了罗马主将西比阿没有突出的主要人物，只有个别的角色，另外就是寓言性的象征角色，如西班牙、杜埃罗河、饥饿、战争等等。努曼西亚被罗马军队包围以后，全城居民宁愿饿死，不愿被俘做罗马人的奴隶，最后仅存一少年，拒绝向罗马人交出手中执掌的城门钥匙，从城门塔楼跳下而死。全剧风格纯正庄严，各个角色在共同的毋宁死勿为奴的精神下行动，富于感人的力量。评论家认为，这部剧本是维加之前西班牙最好的一部剧本。

他的作品没有机会上演，最后，于他去世前一年汇集成书出版，书名《上演过的8出喜剧和8出幕间短剧》。其中喜剧均为3幕诗体，情节发展欠明确，境遇多虚假。《有胆识的西班牙人》、《阿尔及尔的浴场》、《伟大的苏丹王后堂娜卡塔利娜·德·奥维埃多》，写的都是摩尔人与被俘的基督徒的冲突；《嫉妒之家》、《爱情，伟大的迷宫》，是袍剑剧，以场景的现实和对白的机智而显出特色；《幸运的妓院老板》写坏人改正后皈依宗教；《佩德罗·德·乌尔德马拉斯》以流浪汉为主角，写他由于追求一个姑娘而参加了吉卜赛人的阵营。

8出幕间剧则以其独创性的题材、现实生活的描绘、人物性格的鲜明以及对话的机智幽默而在艺术上超过了8出喜剧。这些剧能在很短的时间内以活跃的场景和紧凑的对白，发展戏剧冲突，达到高潮，是塞万提斯戏剧创作成就的代表。除写无赖的《丧偶的妓院老板》和描绘乡村景象的《达甘索地区选村长》外，均以散文写成。《处理离婚案的法官》反映婚姻问题，《奇迹集锦》写的是乡间趣事，《小心戒备》写的是教士和军人争风吃醋，《萨拉曼卡的山洞》和《爱吃醋的老人》嘲笑被欺骗的丈夫，而《伪装的比斯开人》则讽刺了上当的妇女。

幕间剧在人物塑造和舞台效果上，均超过了在他之前的鲁埃达。

## 【桑切斯，F.】

（Florencio Sánchez 1875～1910）乌拉圭剧作家。1875年生于蒙德维的亚，1910年2月23日卒于意大利米兰。出身贫寒，1897年革命后，参加无政府主义者的政治活动。他在作品中使新旧两代的冲突和时代交替所产生的矛盾充分戏剧化，反映出拉普拉塔河两岸当时的社会状况，推动了乌拉圭、阿根廷两国民族戏剧的繁荣。最著名的剧作是《我的博士儿子》（1903），表现保守的宗法观念和新兴资产阶级思想之间的冲突。写庄园地主奥莱加里奥之子胡利奥，假期从大学回老家，与其父的养女赫苏莎相爱。奥莱加里奥要他们结婚，以维护家庭名誉。但胡利奥不顾女方已怀孕，弃之而去。奥莱加里奥临终时将其子召回，胡利奥重见赫苏莎，产生了真正的爱情，终于成婚。该剧表现了旧式庄园地主的宗法保守思想在新兴资产阶级个性自由的世界观冲击下土崩瓦解的事实。剧本打破了加乌乔戏剧的古老传统，将原先具有英雄主义的加乌乔，刻画为一个老朽固执无能为力的老人。

桑切斯其他重要作品有：《外国姑娘》



桑切斯像

（1904），描写老式地主的地产丧失于意大利移民手中，不得不让儿子与意大利姑娘结婚，以保全自己晚年的生活；《每下愈况》（1905）也是反映宗法制旧式家庭在社会条件变化中发生的分裂。他的剧本也有以城市生活为题材的，如《家庭内》（1905）、《死者》（1905）、《我们的孩子》（1907）和《健康的权利》（1907）等，都提出了当时资本主义社会中两极分化而发生的各种社会问题。

桑切斯剧作以细致入微的观察，提出了新旧交替时代的敏感问题。既具有地方性特色，又含有普遍性的艺术意义。

## 【森本薰】

（1912～1946）日本剧作家。1912年6月4日生于大阪市。1937年毕业于日本京



森本薰像

都大学英文科。在大学读书时，发表了剧本《我的家》（1934）和《漂亮的女人》（1934）。他参加岸田国士主办的《剧作》同人杂志后，相继发表了《华丽的一家》（1935）、《如此新年》（1936）、《无聊的时间》（1937）等剧作。在创作中，他吸收了近代戏剧的创作方法，在其代表作《华丽的一家》中，着力描写了人物的心理活动。

1941年太平洋战争爆发，从此，他有意识地创作能反映群众心理的作品，过去那种尖锐的台词和喜剧性不见了。1942年



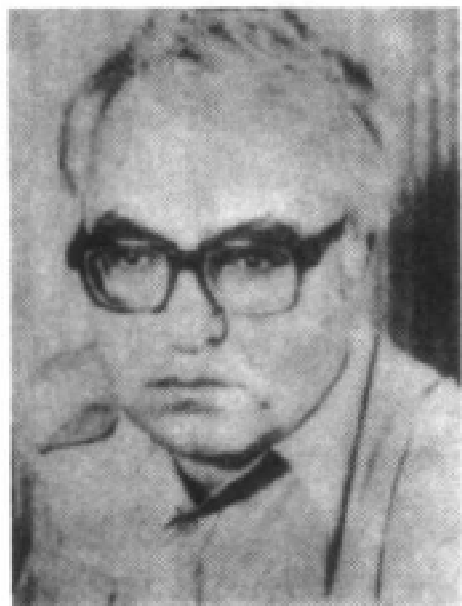
《女人的一生》剧照

根据岩下俊作原作改编的《富岛松五郎》获得好评并拍成电影。1944年创作了。描写著名细菌学博士北里柴三郎奋斗史实的《怒涛》，1945年特意为名演员杉村春子创作了《女人的一生》，通过女主人公布引圭的形象，从侧面反映了日本从资本主义急剧发展到帝国主义的历史悲剧，1982年被译成中文，由陕西人民艺术剧院、北京人民艺术剧院先后公演。他在这一时期的作品中表现出一定程度的反战思想。

森本薰创作的广播剧有：《蔷薇》(1936)、《夜间飞行》(1937) 等。

## 【沙特罗夫，M. Ф.】

(Михаил Филипович Шатров 1932 ~ ) 苏联剧作家。原姓马尔夏克。1956年毕业于莫斯科矿业学院。第一部剧本《干净的手》发表于1955年。后来陆续发表了《现代的小伙子们》(1962)、



沙特罗夫像

《寂静的日子》(1965)、《明日的天气》(1973) 等剧本。

沙特罗夫的剧作带有强烈的政治倾向性，有关列宁的题材在他的创作中占有特别重要的地位。《以革命的名义》(1957)、《布尔什维克》(1967)、《红草地上的青马（革命画稿）》(1979)、《我们必胜》(1981) 都塑造了列宁及其战友的形象。他在剧作形式上采取文献剧和政论剧的形式，形成了自己独特的风格。《以革命的名义》、《红茵蓝马》曾在中国上演。

## 【莎士比亚，W.】

(William Shakespeare 1564 ~ 1616) 英国诗人、戏剧家。

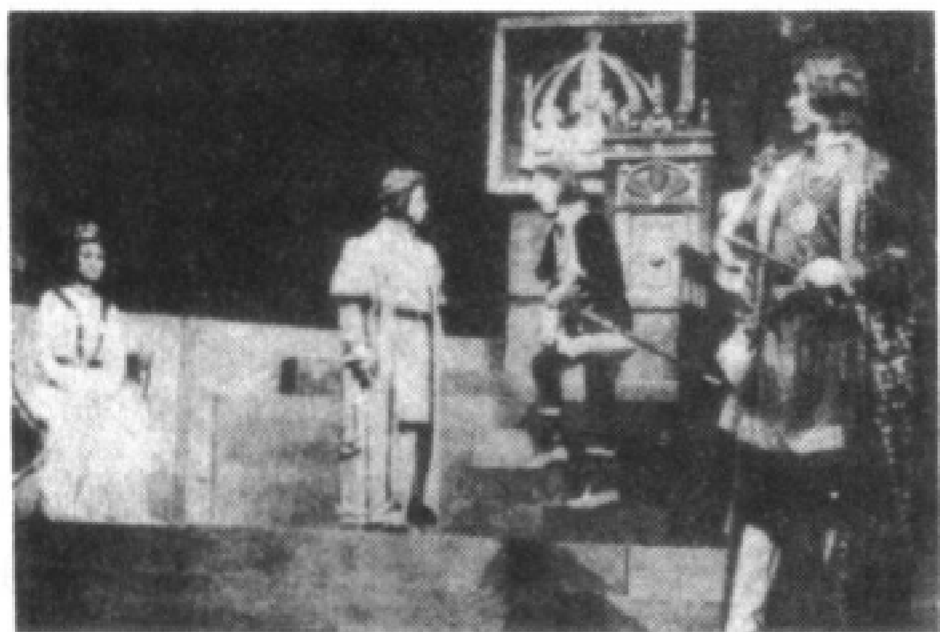
**生平** 1564年4月23日生于英国中



莎士比亚像

部瓦维克郡埃文河畔斯特拉特福。其父约翰·莎士比亚是自耕农出身的杂货商，曾任民政官和镇长。莎士比亚幼年在当地文法学校读书，18岁时，同邻乡农家女26岁的安妮·哈瑟维结婚。1585 ~ 1592年间他的情况不详，被论者称为“失去的年头”。1585年后离开斯特拉特福，到伦敦谋生，1590年左右参加了剧团，开始了他的舞台和创作生涯。1592年，剧作家R.格林死前在《千悔得一智》中，模拟莎剧的台词来影射辱骂他，这证明他已取得了值得“大学才子”们羡慕、嫉妒的成就。

1593～1594 年，他创作出版了两首长诗《维纳斯与阿多尼斯》和《鲁克丽丝受辱



《理查三世》剧照

记》，先后献给了年轻贵族索桑普顿伯爵。他还写过一些杂诗和1609 年出版的154 首十四行诗。从 1594 年开始，他所在的剧团受内侍大臣庇护，称为"宫廷大臣剧团"。1598 年左右，他作为剧团股东同其他人合建了环球剧场，他以后的戏剧作品主要在这里公演（后来大约 1609 年增加了"黑衣修士剧场"）。他自己也随团进宫演出，偶尔还去大学和法律学校演戏；夏季或瘟疫流行，伦敦剧场停演时，就到外省演出。1598 年大学人士 F. 米尔斯已在其《智慧的宝库》中，列举莎士比亚 35 岁以前的剧作，称赞他的喜剧、悲剧都"无与伦比"，能和古代第一流戏剧诗人们并称。但他生前没出版过自己的剧作。1596 年，他以他父亲的名义申请到"绅士"称号和拥有纹章的权利，又先后 3 次购置了可观的房地产。1603 年，詹姆士一世继位，他的剧团改称"国王供奉剧团"，他和团中演员被任命为御前侍从。1612 年左右他告别伦敦回到家乡定居。1616 年 4 月 23 日病逝，葬于圣三一教堂。死前留有遗嘱。他的两个据说比较可靠的肖像是教堂中的半身塑像和德罗肖特画像，手迹则有 6 份签名和《托马斯·莫尔爵士》一剧中三页手稿。1623 年，演员 J. 海明和 H. 康代尔把他的剧作印成对开本，收进 36 出戏（其中 20 出是首次付印），号称"第一对开本"。从 1772 年开始，有人对于莎剧的作者不断提出过疑问，并且企图证实作者是培根、马洛、勒特兰伯爵、牛津伯爵、德比伯爵等等，但都缺乏证据。

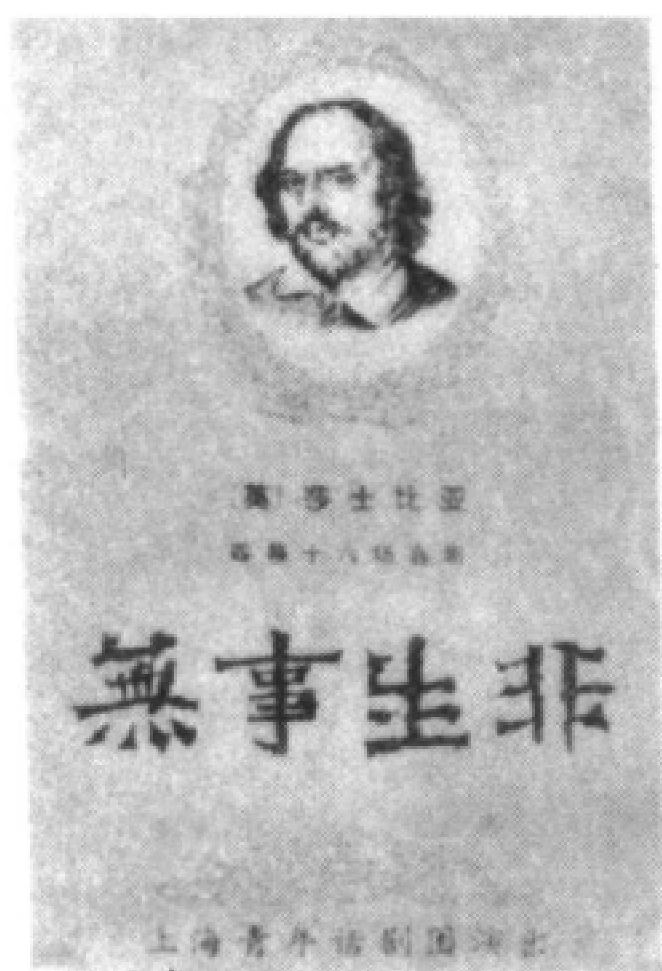
**创作** 莎士比亚在约 1590～1612 的 20 余年内共写了 37 部戏剧（如加上与弗莱彻合写的《两位贵亲》则是 38 部），还写有 2 首长诗和 154 首十四行诗。他的戏剧多取材于历史记载、小说、民间传说和老戏等已有的材料，反映了封建社会向资本主义社会过渡的历史现实，宣扬了新兴资产阶级的人道主义思想和人性论观点。由于一方面广泛借鉴古代戏剧、英国中世纪戏剧以及欧洲新兴的文化艺术，一方面深刻观察人生，了解社会，掌握时代的脉搏，故使莎士比亚得以塑造出众多栩栩如生的人物形象，描绘广阔的、五光十色的社会生活图景，并使之以悲喜交融、富于诗意和想象、寓统一于矛盾变化之中以及富有人生哲理和批判精神等特点著称。

莎士比亚的戏剧创作活动可分 3 个阶段：1590～1601 年，主要是富于乐观精神和鲜明信念的英国历史剧和喜剧；1601～1608 年，多是反映深刻矛盾，表现怀疑情绪的大悲剧、"阴暗的喜剧"和罗马剧；



《第十二夜》剧照

1608 年以后，则是倾向于妥协和幻想的悲喜剧或传奇剧。




《无事生非》演出说明书

①第一阶段　9 部英国历史剧、10 部喜剧和 2 部悲剧。历史剧除《约翰王》(1596 ~ 1597) 写 13 世纪历史之外，其余 8 部所展现的是 14 ~ 15 世纪百余年间的重大史实，形成了两个 4 部曲：《亨利六世》上、中、下 (1590 ~ 1591) 和《理查三世》(1592)，写英法百年战争和封建内战期间的分裂与苦难、凯德起义和王朝更替，中心内容表现贵族不和造成对外战事失败、民族英雄牺牲、长达 30 年的玫瑰之战和人民的苦难。艺术上，前 3 剧中有动人的片断，但人物刻画简单，结构松散。《理查三世》(1592 ~ 1593) 以主人公贯穿全剧，形象鲜明，含悲剧性。后写的 4 部曲《理查二世》(1595 ~ 1596)、《亨利四世》上下篇 (1597 ~ 1598) 和《亨利五世》(1598 ~ 1599)，写理查二世寡德无能，被堂弟篡夺了王位，亨利四世平复各路叛逆诸侯，但因背负篡位的罪愆，内心不安；一向放荡的太子继位之后执政严明，与法国作战取胜并联姻，获得了疆土与荣誉，他代表莎士比亚的"理想君主"。这些历史剧都反映了新兴阶级对社会安定和国家统一富强的强烈要求，其中《亨利四世》上下篇成就最高，除广阔的平民社会图景之外，更创造了福斯泰夫的不朽形象，使历史题材充满喜剧性。



《哈姆雷特》剧照

最早的 4 出喜剧，是大胆模仿与多方面尝试的成果，为后 6 出成熟的"莎士比亚式"浪漫喜剧奠定了基础。《错误的喜剧》(1592 ~ 1593) 模仿罗马剧作家普劳图斯的《孪生子》，但增加了一对孪生仆人，使闹剧的误会穿插更加机敏，同时掺入了抒情和悲伤因素。《驯悍记》(1593 ~ 1594) 表现出可笑而又高明的驯悍手法，并以妻子的顺服显示爱情及美好夫妻关系的胜利。《爱的徒劳》(1594) 用自创的情节，嘲讽君臣四人发誓治学不亲女色却又



《奥赛罗》剧照

陷入情网，来反对禁欲主义。《维洛那二绅士》（1594～1595）借两对青年男女的爱情和友谊的纠葛，提倡忠贞不二的情操。剧中朗斯与狗是著名的丑角戏。在6部成熟的喜剧中，《温莎的风流娘儿们》（1600～1601）是唯一以英国现实为背景的、写市民下层妇女揭穿没落骑士福斯塔夫“求爱”骗钱的戏。其余5出，《仲夏夜之梦》（1595～1598）、《威尼斯商人》（1596～1597）、《无事生非》（1598～1599）、《皆大欢喜》（1599～1600）和《第十二夜》（1600）均以贵族青年相爱，经过波折和困难终于完婚的经历为题材，宣扬真挚的友谊与爱情以及为幸福奋斗的勇气。通常是以大自然或理想境界为背景，借以对比不称人意的现实环境。主人公当中以新型少女最为突出，她们在争取自由和爱情的行动中显示了完美的个性、耐心、机智和语言光彩。围绕中心人物的是小丑、手工匠、警察、乡巴佬等“怪僻平民”，使人更加感到“快乐英国……黄金时代”的风貌。常见的情节是对抗家长严命或其他厄运、女扮男装、误会隔阂等，然而各剧的独特成就，压倒雷同感。《仲夏夜之梦》的月光、魔法、情人们的扑朔迷离，使全剧富于诗意和动作性。工匠们串戏的滑稽表演，增添了有趣的对比。《无事生非》突出了次要情节中男女主人公从不爱到爱的转变，表现了人物的聪明机智和内在力量。愚蠢而滑稽的警察道勃雷又是莎剧中不朽的丑角形象。《皆大欢喜》除动人的罗瑟林和奥兰多之外，忧郁者杰克斯、宫廷弄人试金石、失势公爵和随从们的林中生活以及“阿登”的田园风光，都是杰出的喜剧艺术创造。此外，几条线索、几对情人的穿插搭配，欢乐嬉戏中的至情、机智与人生体验，都令人喜爱。莎士比亚成熟的喜剧也温和地揭露丑恶现象。《威尼斯商人》在描绘波希霞的爱情、智慧与美德的同时，更借犹太高利贷者夏洛克强索一磅肉的情节，来反对仇恨与报复，批评基督教徒的民族歧视。夏洛克具有超出剧本范围的悲剧色彩和生命力。《第十二夜》除写忠诚的爱情和嘲笑耽于幻想和感伤的贵族男女之外，也借大管家马伏里奥的思想行为，嘲讽了清教徒的虚伪骄矜。剧本以孪生误认、傻骑士求婚、多重的恶作剧等次要情节，制造适合节日的热闹欢乐气氛，但也让小丑流露出悲凉情绪。


《李尔王》剧照

属于第一阶段的《泰特斯·安德洛尼克斯》（1593～1594）是仿效罗马流血悲剧的尝试。《罗密欧与朱丽叶》（1594～1595）是完全不同的抒情悲剧，它以仇家儿女相爱而殉情的故事，来歌颂坚贞的爱情，反对封建世仇和宗法势力。剧中喜剧性人物穿插以及两家合好的结局，表现了乐观精神。

②第二阶段　3部罗马戏、5部悲剧和3部“阴暗的喜剧”或“问题剧”。罗马戏是从普卢塔克《希腊罗马英雄传》取材的历史剧。1599～1600年的《尤利乌斯

·凯撒》写品格高贵但不切实际的布鲁特斯，因执着于共和主义理想，受人利用，参与了杀害凯撒的阴谋，造成国家与个人的悲剧。《安东尼和克莉奥佩特拉》(1607)写罗马统帅安东尼因热恋迷人的埃及女王、在权势斗争中失策而被对手奥格斯特击败的故事。此剧结构不甚紧凑，但规模宏大，诗的语言昂扬动人，同名主人公英勇过人，却无比狂傲，他被逐后投敌叛国并带兵围攻罗马，终被母亲劝阻，放弃复仇而死于敌手。

"四大悲剧"《哈姆雷特》(1601)、《奥赛罗》(1604～1605)、《李尔王》(1605～1606)、《麦克白》(1605～1606)，标志西方悲剧发展的新阶段。亚理士多德认为希腊悲剧"主要是为了模仿行动，才去模仿行动中的人"(《诗学》)，莎剧则着重描绘处于特殊情境的悲剧主人公同敌对势力的冲突以及内心的折磨或斗争，借以展示人生价值和现实本质，反映莎士比亚对时代的深刻感受和思索。《哈姆雷特》里的丹麦王子理想崇高，耽于思索。他接受父王幽灵的命令，必须承担起复仇重任，除掉那杀父娶母和篡位的叔父。他看到了"人性"的堕落和世界的黑暗，深感"时代脱节"了，想要"重整乾坤"。他这崇高但又虚妄的理想和一味沉思、忧郁的情绪，加上孤单的处境和行动方式，使他不能不在装疯和企图复仇的同时，一再怀疑、自责和拖延。他借演戏证实了国王有罪，却放弃了复仇的机会，又因误杀大臣使自己陷人被动情势。尽管他靠机智扭转了局面，却终因禀性善良中计被刺，而只在死前结果了丹麦元凶。莎士比亚运用复仇剧传统，展现崭新的典型和戏剧冲突，极其深刻地概括了理想和现实的矛盾，展现了人文主义者的苦闷和本身的局限性。

《奥赛罗》描写高贵纯朴的黑人将军同威尼斯贵族少女相爱成婚，误中坏人奸计，扼杀了爱妻，在真相大白之后，自杀身亡。此剧在颂扬理想的人与爱情的同时，深刻揭露了极端个人主义的邪恶，创造了有巨大典型意义的伊阿古形象。该剧因结构紧凑、语言动人和戏剧性强而经常被搬演。

《李尔王》是气势宏伟、哲理深邃的悲剧。生性狂暴自信的老王，因不谙世事，误分国土而遭受了被剥夺一切、沦落荒郊的厄运。两个大女儿的忘恩负义使他狂怒、悔恨以至疯颠。但苦难却带来了新生，他从同情无家可归的乞丐开始，逐渐认清了世界与善恶。弄臣肯特和小女儿的忠诚与挚爱，使他领悟了爱和人生的真谛。莎士比亚在揭露资本主义原始积累时期的残酷现实和邪恶人性的同时，又肯定了人道主义关于仁爱和善良人性的思想观点。他采用道德剧和寓言文学的手法使《李尔王》具有显示"人生幻象"——普遍的人生坎坷与意义的特征。

《麦克白》描写了原来善良的苏格兰卫国英雄，由于个人野心和外界诱惑，犯下了弑君篡位的罪恶，日益加剧的不安、恐惧和迷信，使他从血腥走向血腥，直至受到讨伐战死的故事。麦克白道德精神的堕落，体现了邪恶欲望毁灭人性的主题。

悲剧《雅典的泰门》借主人公的厄运抨击忘恩负义和拜金狂。无比慷慨和轻信所谓友谊与至爱的泰门，在家运没落求助于人时，遭到冷遇，发现了人的贪婪无耻，从而成为逃避人群，悲愤至死的恨世者。论者多以为这是一出未完成的戏。

3 出问题剧或称阴暗的喜剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》(约1602)、《终成眷属》(1602～1603)、《一报还一报》(1604～1605)，写爱情与婚姻，但却突出了愚行和社会阴暗面，因而既与同期的悲剧有

所呼应，又以喜剧性或辛辣的嘲讽对应着剧中浪漫的情调。《特洛伊罗斯与克瑞西达》通过特诺亚之战和克瑞西达背叛爱情的情节，反映出时代、人性和价值观念的变化。在“第一对开本”中被放在历史剧与悲剧之间，却富于冷峻讥诮的喜剧性；《终成眷属》写美而有才的女主人公如何费尽心机去争取一个出身高贵、狂妄肤浅的纨袴子弟的爱情。《量罪记》揭露法制的腐败及伪君子的丑恶。声言出巡，实则化装私访的维也纳公爵，用计对抗了代理摄政者安哲鲁滥用权威、执法犯法的行径，挽救了受害的姐弟，最后制服了安哲鲁。

③末期　4 部悲喜剧或传奇剧。可能是为适应新的戏剧风尚和观众，末期的传奇剧《泰尔亲王佩里克里斯》（与旁人合写，1608）、《辛白林》（1609～1610）、《冬天的故事》（1610～1611）和《暴风雨》（1611～1612），在内容与风格上起了变化，它们偏重的是曲折离奇的故事和浪漫情趣。尽管仍写谋害篡位、欺凌妄断等罪恶，但多以上天干涉、恶人忏悔、施展魔法、失而复得等情节来实现大团圆的结



《冬天的故事》剧照

局。《佩里克里斯》写同名主人公失而复得其妻女的悲欢离合。《辛白林》中英国古代国王失去两位王子和女儿女婿，终于在他们帮助下，击败罗马人侵者而重新团



莎士比亚大理石雕塑像

圆，曾受坏人暗算的女儿女婿也破镜重圆。《冬天的故事》写一国王猜忌王后不贞，受上天与良心惩处，最后团圆。4 出戏中情节集中的《暴风雨》曾被视为莎士比亚向戏剧告别的作品。它取材于时事小册子，主人公奴役卡列班的内容反映了初期资本主义殖民活动，有特殊价值。剧本描写被弟弟驱逐、逃往荒岛 10 余年的米兰公爵，不仅能用魔法驾驭精灵和妖魔，而且掀起了狂风把仇人们的船只摄至荒岛。最后他宽恕了表现悔改的仇人，恢复了爵位，使女儿同王子成亲。此剧的诗、歌十分精妙，采用了宫廷假面舞的因素并赋有哲理和睿智。

莎士比亚最后与弗莱彻合作写了《两位贵亲》（1611～1612）和历史剧《亨利八世》（1613 上演）。近年来有的莎士比亚戏剧集收入了《两位贵亲》。

**莎士比亚和剧场艺术**　莎士比亚同剧团剧场有 20 余载亲密关系，于编剧之外，也曾演戏导戏。他担任过 B. 琼森喜剧和



莎士比亚诞生地

悲剧中的角色；传说饰演过老哈姆雷特的鬼魂和老仆亚当；教导过约翰·罗文表演亨利八世。他写戏时常想着具体的演员，因此脚本中有演员名字代替角色名称的情况。哈姆雷特对伶人的指教，反映莎士比亚既有明确的演戏目的又有严格的戏剧表演观。他重视台词的声调、表演的姿势、语言和行动的相互配合；反对表演过火或平淡不足，强调自然与适度。他的戏剧主人公在内外冲突中不时地激发情感和发展变化，这要求于演员的是身心双方的体验和表现。“莎士比亚戏剧里最初五种男性



《奥赛罗》剧照　英国老维克剧团演出

类型，到头来又增加了一倍”，他的“剧团乃是一个正规的表演学校”。他的剧作说明他深知著名悲剧演员 J. 伯比奇的才能；能分辨丑角演员如 W. 坎普和罗伯特·阿敏的不同特性。他因当时女角由童伶饰演的传统，而常突出人物的机智活泼不去渲染情欲。莎士比亚所创造的大量不同的具有鲜明性格和复杂内心世界的悲喜剧角色，给他当代和后代演员施展和锤炼艺术才能提供了广阔的天地。

莎士比亚写戏不忘剧场和演出效果。从其剧作的情节结构、场景更替与对比，



《哈姆雷特》剧照　英国老维克剧团演出

可以看出他善于利用当时剧场多种表演区（外台、内台、高台、左右两侧的楼窗、“天顶”和台板活门等）以及几道帷幕的启闭，来保持戏剧行动的流动性和连贯性，充分发挥时空自由而又加以控制（制造和消除指定的地点）以符合两小时左右演完全剧的要求。他的剧本常有少而精的舞台指示，台词也常包含着动作和调度等导演性指示。他用诗文描绘景色、渲染气氛并且以多种乐器音响和抒情歌曲、舞蹈、哑剧等来丰富审美作用，加强或深化戏剧效果。

莎士比亚力求吸引各类观众，特别是较有教养的观众。除着重幽默机智、巧妙的双关语、插科打诨，甚至粗鄙野语之外，也设计宏伟壮观的场景与行列以及刺激性强的凶杀战役等。他深知其舞台的简

陋而要求观众调动想象力；在讲求诗意与加深思想和哲理意味方面，不迁就一般观众的水平。他继承了已有的通俗戏剧传统，同时吸取了意大利和英国宫廷贵族的艺术趣味。



《李尔王》剧照

**莎士比亚戏剧的演出与传播**　在英国，绝大部分莎剧一直上演到1642年剧场关闭。复辟时期，由于法国式悲喜剧和新古典主义的影响，莎剧受到冷落，并被任意改动，如喜剧被改为短小的娱乐节目，悲剧遭到“澄清”。1678～1682年因政治气候关系，出现了一批莎士比亚悲剧改编本。

18世纪前期人们开始重视原剧，上演莎剧常用壮观场景和现成布景。有些重要的莎剧演员逐渐扭转了造作的朗诵与表演方式，但仍炫耀服装。19世纪演出的风格趋向宏伟写真，如力求采用具有历史和考古准确性的服装背景。当时的莎剧评论有助于演出时恢复原有脚本和情节。18～19世纪英国著名莎士比亚戏剧男女演员D.加里克、坎布、席登斯以及后来的H.欧文等，创造了卓越的舞台形象。他们的出国表演起到了向欧美各国传播莎士比亚戏剧的作用。

1888年D.维特所绘天鹅剧场的草图出版，人们开始思考莎剧原先演出的情况。W.波埃尔等，提倡以接近伊丽莎白剧场不用布景的方式来演出莎剧。20世纪初叶以来，莎剧面临了各种创新和所谓“现代化”试验的命运，同时出现了商业性剧场、剧团的怪诞无聊的名堂。另一方面，一个重要趋势是英国莎学专家和评论者同剧场艺术家都日益感到双方合作互相启发补充的必要，因而出现了一些上乘的演出。

从17～19世纪，莎士比亚戏剧传入了德、法、意、俄、北欧等国家，引起了重视以至强烈反响。然后相继传入美国和世界各国。各种文学的译本，演出实践和评介，不同派别的莎学理论，以莎剧为依据的音乐、美术、舞蹈、歌剧、电影等作品的创作大量涌现，形成了世界文化交流发展中的重要纽带和灵感源泉。除莎士比亚家乡成立了莎士比亚中心和莎士比亚戏剧节外，加拿大在安大略斯特拉特福、美国在康涅狄格州斯特拉特福和其他地区也确定了莎士比亚戏剧节。

## 【舍伍德，R.】

（Robert Sherwood 1896～1955）美国剧作家。毕业于哈佛大学。当过杂志编辑，是剧作家剧团的创建人之一，担任过剧作家协会主席等职。在第二次世界大战期间，先后担任美国陆军部部长特别助理、陆军部情报局海外部主任和海军部长特别助理等职。

舍伍德的剧本有些是写战争或暴力主题的。第一部剧本《通向罗马之略》（1927）通过描写一个妓女不费吹灰之力战胜了一支所向披靡的军队，辛辣地嘲讽了黩武主义。《石化林》（1935）以亚利桑

那沙漠的一个小酒馆为背景，用石化林为象征，通过写一个新英格兰作家为了让一个姑娘从沙漠里逃命而宁愿牺牲自己的故事，着重揭示资本主义社会的腐朽本质以及正在走向衰落和死亡的现实。《愚人作乐》（1936）以闹剧形式剖析一帮军火贩子、军警特务和出卖良心的科学家的丑恶灵魂，从而严肃地警告人们，法西斯主义正在抬头，人类面临着战争威胁。《阿贝·林肯在伊利诺斯》（1938）写林肯在当选总统前的经历，集中探讨了个人牺牲跟国家利益之间的关系。《崎岖不平的路》（1945）写一个理想主义者为了保卫和平及人类尊严，决心奔赴战场。

舍伍德的现实主义问题剧真实地反映了美国人的忧虑和要求，对20～30年代的美国戏剧的发展做出了贡献。

舍伍德的作品《我们一生中最好的岁月》（1946）获学院奖，《罗斯福和霍普金斯》（1948）获普利策奖。1941年他还获美国文学艺术院金质奖章。

## 【申在孝】

（1812～1884）朝鲜李朝末期弹词作家、唱剧作家。字百源，号桐里。生于全罗北道高敞郡一经营官药房的家庭。自幼热心攻读汉文，精通音律，曾被授予五卫将职衔，人称“申五卫将”。他在赠给弟子彩仙的《桃李花歌》中表达了他的美学见解，阐明了艺术的力量及其社会作用。他认为一切违背真理的艺术作品意味着艺术的毁灭。40岁后从事古典曲艺“弹词”的革新事业，整理、改编、创作了大量弹词，把弹词发展为包括音乐、舞蹈、表演等在内的综合艺术，为弹词发展成唱剧奠定了基础。他将弹词《春香传》改编为唱剧，他继承朝鲜古代假面剧和木偶剧的传统，对资料进行了全面的整理和加工，将民间传说中春香冤屈而死的悲剧处理成大团圆的结局，表达了朝鲜人民的愿望。

申在孝是朝鲜古典戏剧“唱剧”的奠基人。在唱剧音乐和唱腔方面，都进行了大胆的改革与创新，大大丰富了唱剧的唱腔。他还为培养唱剧演员倾注了心血。当时的唱剧名演员朴万顺、李捺致、金世宗都曾从他学艺。他在朝鲜戏剧史上占有重要地位。

代表作品有《春香歌》、《沈清歌》、《兴夫歌》等，后人将他的作品汇集成《申五卫将歌本》出版。

## 【施莱格尔，J. E.】

（Johann Elias Schlegel 1719～1749）德国剧作家、戏剧理论家。生于迈森，1739年中学毕业后在莱比锡学法律，1743年作为萨克森驻丹麦公使的秘书来到哥本哈根，结识了丹麦剧作家霍尔堡，并于1748年在索勒任大学教授，次年死于索勒。他曾经是《不来梅杂志》撰稿人，1745～1747年在丹麦主编过道德周刊《外乡人》。

施莱格尔是莱辛以前德国启蒙运动最主要的剧作家。中学时代他熟读了法国文学理论家戈特舍德有关戏剧的著作，并在其思想指导下开始创作。中学时写的悲剧均取材于希腊神话，大学时创作的《赫尔曼》（1740）取材于日耳曼传说。在丹麦创作的《卡努特》（1746）取材于丹麦历史。这些悲剧的水平虽然远在同时代其他悲剧的水平之上，但基本上没有脱出戈特舍德的框框，严守三一律，解释和宣传某项道德准则。相比之下，他的喜剧深受莫里哀影响，努力创作莫里哀式的性格喜剧，比较成功。他不同意喜剧比悲剧低一

等的看法，努力使喜剧具有与悲剧相等的水平。因而他的喜剧不单纯追求笑料，也不只是取笑“小人物”。《兰德海姆的排场》（1742）是参照莫里哀的《悭吝人》创作的，剧中对乡下的手工业者表示同情，对剥削他们的农村贵族则进行讽刺。《沉默的美人》（1747）把聪明、灵巧、自然当作市民生活的理想，嘲笑贵族的矫揉造作和故作多情。《善良女人的胜利》（1748）是施莱格尔最成功的作品，莱辛给予很高的评价。

施莱格尔在戏剧理论方面没有直接参与批判戈特舍德，在若干问题上不仅超过了戈特舍德，而且超过了他的某些批判者，为德国戏剧理论从戈特舍德向莱辛发展做出了贡献。首先他匡正了“摹仿”这个启蒙运动美学的中心概念，认为艺术不光要摹仿实际的存在，而且要摹仿可能的存在。因此，摹仿与摹仿对象之间的非相似性不仅是允许的，而且是必要的。其次，他认为，不存在什么普遍适用的戏剧规则，不能因为莎士比亚的戏剧不符合法国古典主义戏剧的规则就予以否定；他主张直接研究古希腊罗马戏剧，不满足于法国古典主义者的介绍和解释。施莱格尔重要的理论文章有《莎士比亚和安德烈斯·格吕菲乌斯的比较》（1741）、《论摹仿》（1742）、《在哥本哈根建立剧院的通信》（1746）、《关于繁荣丹麦戏剧的想法》（1747）等。

## 【施尼茨勒，A.】

（Arthur Schnitzler 1862～1931）奥地利剧作家，小说家。其父为著名医学教授。1885 年施尼茨勒获医学博士学位。1886 年起任神经科医生，同时从事文学创作。施尼茨勒早期创作的《阿纳托尔》（1889～1892）为后来的剧作奠定了基础。此后创作的《童话》（1893）、《不受法律保护的人》（1896）、《遗嘱》（1898）受到易卜生的影响。《调情》（1895）是作者最重要的作品之一，描写一个维也纳平民少女同一个上层社会青年恋爱失败的故事，是第一次为施尼茨勒带来声誉的作品。独幕剧《绿鹦鹉》（1899）以法国大革命为背景，描写了 1789 年 7 月 14 日晚，法国人民占领巴士底狱时，发生在巴黎一家酒店里的故事。《轮舞》（1997）是德语国家戏剧史上第一部把性行为搬上舞台的作品，因此争议颇多，而且常常遭到禁演。它描写了当时不仅存在于上流社会，也见之于下层人民的道德堕落现象。施尼茨勒另一部重要作品是《年轻的梅达尔杜斯》（1909），这是一出可以连续上演三个晚上，具有 70 个人物的戏。剧本以 1809 年拿破仑第二次占领维也纳为背景，描写了主人公梅达尔杜斯试图谋杀拿破仑未遂，被捕后判处绞刑的故事。《贝恩哈迪教授》（1912）是他最成熟的剧本之一，描写一个犹太医生为了不打扰一个无法救治的女病人，拒绝神甫为她做临终祷告，从而招致一场政治性风波，丢了职位的故事。

施尼茨勒在德语文学中，是 19 世纪末 20 世纪初成就卓著的印象派剧作家，其作品具有明显的人道主义和社会批判基调，较多表现当代人各种各样的变态心理，并借助人与人之间内在的关系，以极为细腻的心理分析手法，表现资产阶级和封建阶级精神上的颓废，道德上的堕落，流露出对美好生活的向往。在艺术上，他不追求故事情节的引人入胜和结构形式上的严密紧凑。他的剧本场次之间具有不甚连贯，独立成章的特点，追求一种叙事效果。他反对在舞台上表现激情和激烈的斗

争，其笔下人物虽大多温文尔雅，却被无穷无尽的欲望折磨得精疲力竭，只有某些女性形象，特别是维也纳郊区那些朴实的少女，才有真挚的爱情和充沛的活力。他的某些剧本和小说，20 世纪 20、30 年代开始介绍到中国。

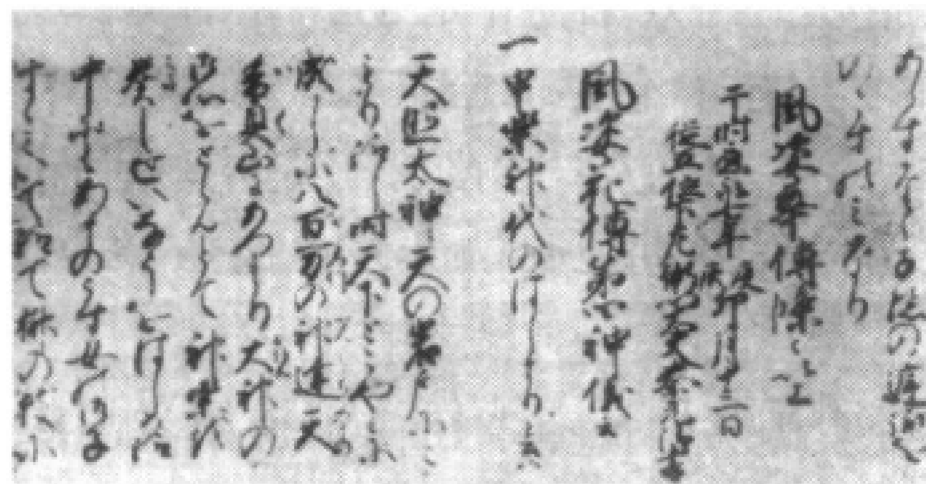
## 【施特恩海姆，C.】

（Carl Sternheim 1878～1942）德国剧作家，表现主义戏剧的代表人物之一。生于莱比锡。曾在慕尼黑、莱比锡、符腾堡等地学习哲学和文学史。1904 年开始戏剧创作。早期作品属于新浪漫主义。1911 年起大部分时间住在布鲁塞尔，他的某些剧作因“有伤风化”受到攻击，本人也不得不流亡国外。晚年疾病缠身，1942 年在布鲁塞尔病逝。

施特恩海姆的大部分剧本都以魏玛共和国为背景，运用夸张、怪诞的手法讽刺德国资产阶级社会。他的代表作是一组题名为《资产阶级的英雄生活》的喜剧，其中三部曲《裤子》（1911）、《势利小人》（1914）和《1913 年》（1915）是威廉帝国时代最尖锐的社会批评剧。它们描写了一个小市民家庭进入大资产阶级和贵族行列的沾沾自喜和最后灭亡的必然命运。作者为这个家族取的名字是马斯克，意为假面具。这组连续剧被称为帝国主义时期德国资产阶级社会的喜剧。其他优秀剧作还有《盒子》（1912）、《公民施佩尔》（1914）。施特恩海姆晚年主要创作历史题材剧本。

## 【世阿弥】

（1363～1443）日本能剧演员、剧作家和戏剧理论家。原名结崎三郎元清，艺名世阿弥。他的父亲观阿弥是大和猿乐结崎座的主持人。世阿弥自幼随父亲登台演出。观、世父子因受到第三代将军足利义满的庇护而使能剧得以发展。1384 年，观阿弥去世后，世阿弥承袭了其父“观世大夫”的称号，进入他的艺术创作黄金时代。52 岁后脱离舞台，专心从事演剧理论的著述。72 岁时，被足利义教流放到佐渡岛，79 岁获释，81 岁死于京都。



世阿弥手迹《花传书》之局部

世阿弥继承了观阿弥的艺术成就，在以模仿表演为特点的大和猿乐的基础上，吸收了近江猿乐的歌舞成分，并广泛地汲取了地方民歌、古代宫廷雅乐及和汉诗文，集各流派演技之大成，创造了观世流的独特风格。

世阿弥十分重视剧作在演剧艺术中的作用，他根据自己的创作经验，提出“种、作、书”三道，即题材、结构、语言不可缺一的编剧理论，确定了“序、破、急”五段结构的基本原则。世阿弥编写的能剧脚本（谣曲），相传在百种以上。现在可以确定是他本人创作的约有四五十种，代表作有：《高砂》、《弓八幡》、《老松》、《忠度》、《实盛》、《清经》、《井筒》、《羽衣》、《班女》等。此外，还有不少中国题材的剧本，如《白乐天》、《邯郸》、《西王母》等。世阿弥所创作的谣曲，以诗情美、艳丽美和幽玄美见长。他也是“女能”和“复式梦幻能”的首创者。

世阿弥关于能剧的理论著作，现已发现23部，最重要的有《花传书》、《至花道》、《花镜》、《能作书》、《却来花》等，绝大部分是秘传书。内容涉及戏剧美学、编剧技巧、表演艺术、音乐舞蹈、戏剧批评、习艺方法、戏剧与观众等各个方面。在他的能剧论中，经常使用“花”和“幽玄”这两个概念。所谓“花”有两种涵义：广义是指一种较高的艺术境界，狭义是指以演出效果为中心的“花的美”。狭义的“花”，包括“幽玄”、“风趣”、“新鲜感”3个要素。“幽玄”是指一种深奥玄妙的美。世阿弥认为，“花”和“幽玄”都“内在于对象之中”。

世阿弥的早期著作比较强调“风趣”和“新鲜感”，强调外在的美和演出的外部效果。《花传书》强调“所谓‘花’就是新鲜感”的思想。在中期的《花镜》等著作中，他的艺术观有所发展和改变，强调“余情”和“幽玄”的美，即演出的内在的美。因而特别重视演员的内心活动，提出了“心动十分，身动七分”、“万能绾一心”、“妙趣寓于无动作之中”等著名论断。在戏剧史上较早地提出了表演心理学的一些重要课题。而在晚期的《却来花》中，他又考虑了“花”和“幽玄”的关系，主张两者不可偏废，提出一种能够使演员和观众产生“共感”的最高的艺术理想。

## 【首陀罗迦】

（Sudraka 约2、3世纪）古印度梵语戏剧家。剧本《小泥车》的作者。生平事迹不详，据《小泥车》序幕介绍，他是一位国王，学问渊博，武艺高强，一百岁时自焚而死。但首陀罗迦只是印度古代传说中的一位国王，迄今未被历史证实。因此，可能是叫《小泥车》作者为便于自己作品流传而假托首陀罗迦的名字。这个名字与低级种姓称谓首陀罗有关，也可能暗示作者本人是个出身低微的人。《小泥车》是10幕剧，描写妓女春军爱上穷婆罗门商人善施，国舅企图霸占春军，下毒手陷害春军和善施，后牧人阿哩耶迦起义，推翻八腊王暴政，建立新王朝，春军和善施由此得救，结成姻缘。剧作展示了古代印度中下层人民生活的生动画面。在古典梵语文学中，具有如此鲜明的进步政治倾向的作品并不多见。这部戏剧人物众多，情节复杂曲折，变化有致。全剧充满矛盾冲突和紧张气氛，同时洋溢着诗情画意和幽默情趣。语言朴素流畅，并根据角色需要，大量使用俗语。此剧中国有吴晓铃的汉译本。归在首陀罗迦名下的，还有一部独幕讽刺剧《莲花礼物》（见梵语戏剧集《独白剧四篇》）。有些学者认为多幕剧《琵琶和仙赐》（现存前8幕）也是首陀罗迦的作品。

## 【水上勉】

（1919～　）　日本小说家、剧作家。1919年3月8日生于日本福井县农村。父亲是木匠。少年时曾剃度为僧，后还俗。1937年入立命馆大学文学部国文科，1938年回乡养病，读了大量文学书籍并练习写



水上勉像

作。1948 年出版其处女作《煎锅之歌》。此后 11 年，他为生活所迫，广泛接触到社会生活的各方面，为后来的创作打下了坚实的基础。

1959 年，因发表推理小说《雾与影》而成名。后发表多部优秀小说。曾获日本直木文学奖、菊池宽奖、吉川英治奖、谷崎润一郎奖、川端康成奖。

水上勉从 60 年代开始从事戏剧创作。十几年间，他写出了 20 多部大型剧本（其中有些是根据自己同名小说改编的），有话剧，也有歌舞伎剧和新派剧。水上勉的剧作大多是人间悲剧，充分反映出日本当前尖锐的社会问题。如《饥饿海峡》，充分表现出不合理的社会制度迫使穷人犯罪的根源。《雁寺》揭露了寺庙住持外表道貌岸然，背地里却过着荒淫无耻的生活，控诉了人间的虚伪。《越前竹偶》则通过女主人公的悲惨遭遇，反映了日本社会底层人民的生活。这些代表作品已经成为剧团保留剧目。其中，《饥饿海峡》于 1984 年由中国中央戏剧学院和大连市话剧团搬上中国话剧舞台。

水上勉是日本中国文化交流协会常务理事，日本作家笔会副主席。

## 【斯克利布，E.】

（Eugène Scribe 1791～1861）法国通俗喜剧作家。1791 年 12 月 24 日生于巴黎一布商家庭，早年丧父。写有喜剧、闹剧、悲喜剧、历史剧、歌剧、喜歌剧等 350 部（其中有与他人合写者）。他的剧作，不着重刻画性格，而以情节取胜，有“佳构剧”之称。他的历史剧没有崇高的激情、宏伟的场面，注重于偶然的事件、机缘的凑合，阐发他“重大的事故，都由细小的原因促成”的观点。主要剧作有



斯克利布的漫画像

《贝尔特朗和拉东》（1833）、《杯水》（1840）、《锁链》（1841）和《妇人之战》（1851）等，反映复辟时期和七月王朝资产阶级的兴趣和愿望。

斯克利布于 1834 年当选为法兰西学院院士。1861 年 2 月 20 日卒于巴黎。

## 【斯帕克，P.】

（Paul Spaak 1870～1936）比利时剧作家、诗人。用法语写作。曾任布鲁塞尔的德·拉·莫内剧院院长。他创作的中心思想是宣扬故乡山河之美和热爱祖国之情。他写的剧本都是诗剧，主题清新，文体细腻，结构灵巧。1908 年演出的《卡吉》是他的代表作。写 17 世纪尼德兰一个青年艺术家去意大利学习绘画，两年后带回一个情妇，作为妻子介绍给父母，但不久这个意大利女人受不了北方的寒冷，丢下画家溜走了，幸亏有个可爱的本地姑娘卡吉从小悄悄地爱上这个年轻人，帮助他认识周围事物的美，使他终于在祖国实现了艺术家的理想。这部剧本的魅力表现在女主人公动人的形象和言语上。接着，斯帕克又发表两部独幕剧《圣母像》和《第十天》。1912 年演出的《佛兰德的达姆港》

是出象征剧，同年发表的6幕剧《巴尔杜和若西娜》写诗人巴尔杜热情歌唱祖国的美，吸引了少女若西娜的心，少女的未婚夫出于嫉妒给了巴尔杜致命的打击，他怀着自己的梦想死去。斯帕克还写了歌颂16世纪尼德兰人民起义的《倒下的尽管倒下》等剧本。

## 【斯特林堡，J. A.】

（Johan August Strindberg 1849～1912）瑞典戏剧家、小说家、诗人。

**生平**　849年1月22日生于斯德哥尔摩。父亲是船舶经纪人。1867年，斯特林堡进乌普萨拉大学，仅仅一个学期就离校去当私人教师，然后开始写戏。1870年又回到乌普萨拉大学。这一年，他写出《在罗马》一剧，由瑞典皇家剧院搬上舞台。这大大激发了他的创作热情，于是又写了《被放逐者》（1871）。1872年斯特林堡离开大学在斯德哥尔摩从事新闻工作，并在布兰代斯的影响下写了《奥洛夫老师》（1872），但被皇家剧院拒演。1874年，斯特林堡到瑞典皇家图书馆作助理馆员。此后，他因发表小说《红房间》（1879）引起纠纷，不得不于1883年携家出国。1884年，他的短篇小说集遭到控诉，他回国接受审判，结果被判无罪。1889年他在哥本哈根成立了一座实验剧院，揭幕之日上演了他的名剧《朱丽小姐》。仅上演一场，斯特林堡就因婚姻问题放弃了剧院。1891年离婚后，他回到斯德哥尔摩。



斯特林堡像

1893年，斯特林堡第二次结婚。1897年离婚。从1894～1896年，他大部分时间是在巴黎度过的。1896年，斯特林堡回到瑞典，1901年和一个挪威女演员结婚，这是他最后的一次婚姻，不久也离婚了。1907年，他和法尔克合作，成立了一个对他的剧本进行实验演出的剧院，再一次发挥了他的暴风雨般的天才创造力，两年的时间写下了10部剧本。1910年，他的健康状况急剧下降，剧院随之关闭。1912年5月14日与世长辞。

**剧作**　斯特林堡是北欧继易卜生之后的又一位戏剧大师，留下了数十卷的各种体裁的文艺作品，仅剧作就有60多部。他是一位具有独创性的戏剧家，对现代欧美戏剧有广泛的影响。斯特林堡的戏剧创作大体上可以分作四个时期。

①从开始创作到1882年。包括十几部剧本，其中最为重要的是《奥洛夫老师》。剧本描写16世纪初马丁·路德的宗教改革运动传到信奉天主教的瑞典引起的斗争。

②从1886～1892年。斯特林堡写了一批反映现实生活和世态炎凉人与人之间残酷无情关系的剧本，如《父亲》（1887）、《同志》（1888）、《朱丽小姐》（1888）、《债主》（1888）、《强者》（1889）等。这些剧本表明，斯特林堡的戏剧创作接受了左拉自然主义的影响。

《父亲》是一部3幕悲剧。描写一对夫妻为争夺控制女儿的权利而发生的一系列矛盾纠葛。最后男主人公怀着无比愤慨的心情发出“生是地狱，死是天堂”的哀鸣，充分反映了斯特林堡个人情绪。

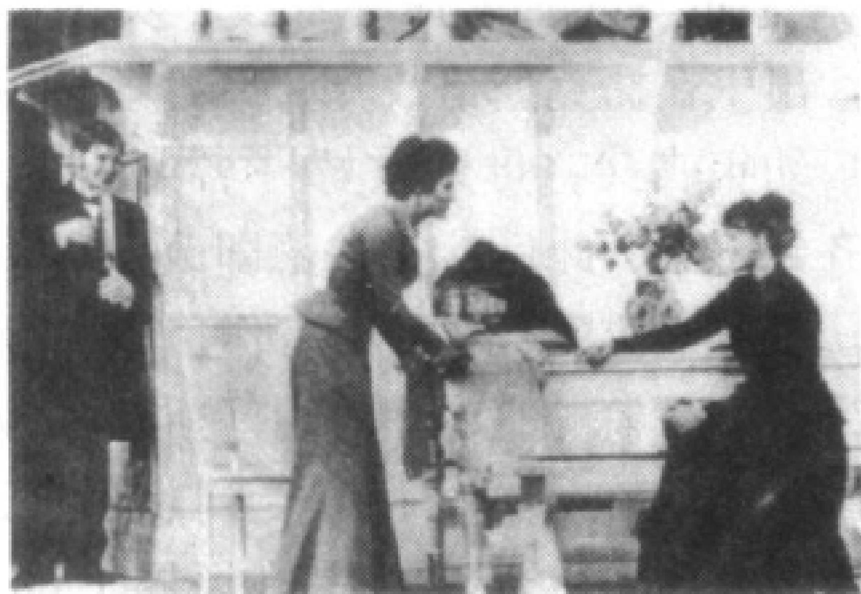


《父亲》剧照

独幕剧《朱丽小姐》是一部“自然主义的悲剧”。描写伯爵的女儿朱丽小姐，爱上了青年侍从，准备私奔之际，父亲突然回家，朱丽小姐按侍从指点，拿剃须刀溜出自杀。通过朱丽小姐的行为，斯特林堡对封建贵族的生活作风和思想作风作了无情的揭露和尖刻的讽刺。该剧最早由柏林自由舞台和安托万的巴黎自由剧院上演，后在其他国家陆续演出，并4次被拍成电影。

1892年一年当中，斯特林堡从《借方与贷方》到《婚约》，共写了6部独幕剧，大都描写夫妻关系或家庭问题。

③1898年以前。斯特林堡在巴黎接触过反自然主义运动和梅特林克的象征主义戏剧，1898年，在梅特林克的影响下，他相继完成了《到大马士革去》三部曲中的



《朱丽小姐》剧照

前两部（《到大马士革去Ⅰ》、《到大马士革去Ⅱ）和《降临节》，《到大马士革去Ⅲ》则是1901年完成的。除此以外，他还写了一些象征主义戏剧。

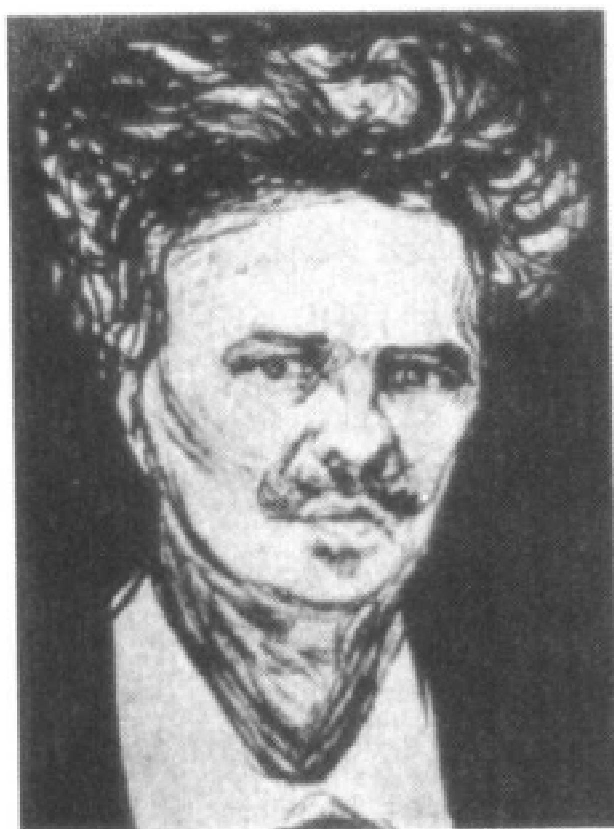
④晚期。从1899年开始，斯特林堡还写了一批历史剧，如《古斯塔夫·瓦萨》（1899）、《厄里克十四》（1899）、《古斯塔夫·阿道尔夫》（1900）、《克里斯蒂娜女王》（1901）、《古斯塔夫三世》（1902）等。《古斯塔夫·瓦萨》和《厄里克十四》是斯特林堡这批历史剧当中比较重要的作品。前者写古斯塔夫·瓦萨平息贵族叛乱统一国家的业绩；后者写的是瓦萨的儿子厄里克十四被他的兄弟推翻的历史事件。



《鬼魂奏鸣曲》剧照

斯特林堡的晚期作品中，有两部是特别受重视的。第一部是《一出梦的戏剧》（1902），也被译作《梦剧》。第二部是《鬼魂奏鸣曲》（1900）。《一出梦的戏剧》表明斯特林堡深受佛教和印度教的思想影响，描绘的是一个仙女下凡发现人间充满了不幸和痛苦，最后重返天庭的故事。在这部作品里除深刻揭露现实之外，也反映出作者悲观主义和神秘主义的思想感情。

《鬼魂奏鸣曲》是一部室内剧。描写一个青年学生在一座房子前遇到一个名叫



斯特林堡画像

赫默尔的老人，老人把学生介绍给这座房子里的一家人，其中包括一个上校和他妻子（一个木乃伊）、女儿。老人揭露这个家庭的罪恶，木乃伊也揭露了赫默尔的罪恶历史，然后让他自杀。学生和上校的女儿彼此诉说一些骇人听闻的事情，姑娘受到震惊，心碎而死。斯特林堡不是表现主义或超现实主义戏剧家，但他的作品有表现主义和超现实主义的艺术特征。

《鬼魂奏鸣曲》和《一出梦的戏剧》曾登上世界各国舞台。《鬼魂奏鸣曲》于1908年他新建的实验剧院首演，瑞典批评家们曾经对它横加指责，但是在第一次世界大战期间，它却在德国各地和广大的观众见面。1916年，在柏林的演出曾引起欧洲各国的强烈反响，后在欧洲各国也广为演出。1924年，美国的普罗温斯顿剧社，



《鬼魂奏鸣曲》剧照（瑞典）

也上演了《鬼魂奏鸣曲》，受到奥尼尔热情的称赞。

斯特林堡的大量剧作都被译成多种文字。《奥洛夫老师》、《父亲》、《朱丽小姐》、《强者》、《母爱》、《玩火者》、《古斯塔夫·瓦萨》、《死魂舞》、《一出梦的戏剧》、《鬼魂奏鸣曲》等有中译本。



《朱丽小姐》剧照

## 【斯托帕德，T.】

（Tom Stoppard 1937～　）英国剧作家。出生在捷克斯洛伐克，原姓斯特劳斯莱。幼年丧父，母亲改嫁一名英国军人，一齐到英国，此后斯托帕德即改用后父之姓。中学毕业后从事新闻工作，1967年他的诗剧《罗森格兰兹和吉尔登斯吞之死》由国家剧院在伦敦公演，受到热烈欢迎；次年，在美国上演又获得剧评界1968年度最佳戏剧奖，斯托帕德由此而一举成

名。该剧从莎士比亚的《哈姆雷特》中抽出两名次要人物——朝臣作为主角，哈姆雷特为配角，用戏中串戏的手法写成，题材新颖别致，台词高雅。剧本探讨了人的浑噩命运，揭示事物的逻辑性后面往往隐藏着荒诞性，并渴望求得合理的解释，哲理气息浓厚。

斯托帕德 1970 年又写了一出短剧《追随玛格莱特》，幕启后，台上一个老太婆横躺在烫衣板上，一个半裸体男人登在椅子上拨弄灯罩，一个身穿舞蹈长裙的女子跪在地上，窗户外面站着一名警察，人物与景物宛然构成一幅超现实主义的图画，使观众迷惑不解。然后作者将事物一一联系起来加以解谜，从而揭示事物的荒诞性后面往往又隐藏着逻辑性。

从 1963 年到 70 年代中期，斯托帕德还写了 10 多出短剧或广播剧，另有两个比较长的重要剧本《跳跃者》（1972）和《怪诞的效仿》（1975）。《跳跃者》把哲学、杂技、政治、月球航行等素材巧妙地搀合在一起，探讨上帝是否存在、善与恶的性质、伦理和形而上学之间相互依存的关系等主题，形成一出独特的闹剧。《怪诞的效仿》是作者根据想象以列宁、爱尔兰现代派作家 J. 乔伊斯和达达派画家 T. 特杰拉 1917 年在瑞士苏黎世相遇作为背景，对艺术的责任和政治倾向以及社会革命等问题进行争辩的戏。

斯托帕德虽然承认曾受 S. 贝克特的很大影响，但在创作上又与先锋派或荒诞派有所不同：后者贬低语言，认为语言毫无意义，并不能沟通人与人之间的思想，斯托帕德则相信语言在剧中仍占首要地位，他在驾驭语言方面多少继承了王尔德、萧伯纳等前辈剧作家的传统。但是，由于剧中常有冗长深奥的玄理争辩词句，被认为有炫耀“高雅”的缺点。

70 年代中期以后，斯托帕德创作态度有了转变，他自称要认真观察社会，真实而毫不炫耀地写些戏。1976 年，他写的一部剧本《家丑》讽刺了英国某些国会议员，揭露了他们卑劣而下流的私生活；1978 年，他又写了一部揭露英国新闻界内幕以及西方老牌殖民主义者在非洲争夺势力范围的两幕剧《黑夜与白昼》。1983 年，他的浪漫主义喜剧《真情》讽刺了西方有闲阶级的通奸关系，在英美演出轰动一时，先后获伦敦《旗帜晚报》1983 年最佳剧作奖和美国 1984 年度百老汇托尼最佳戏剧奖。

## 【斯沃瓦茨基，J.】

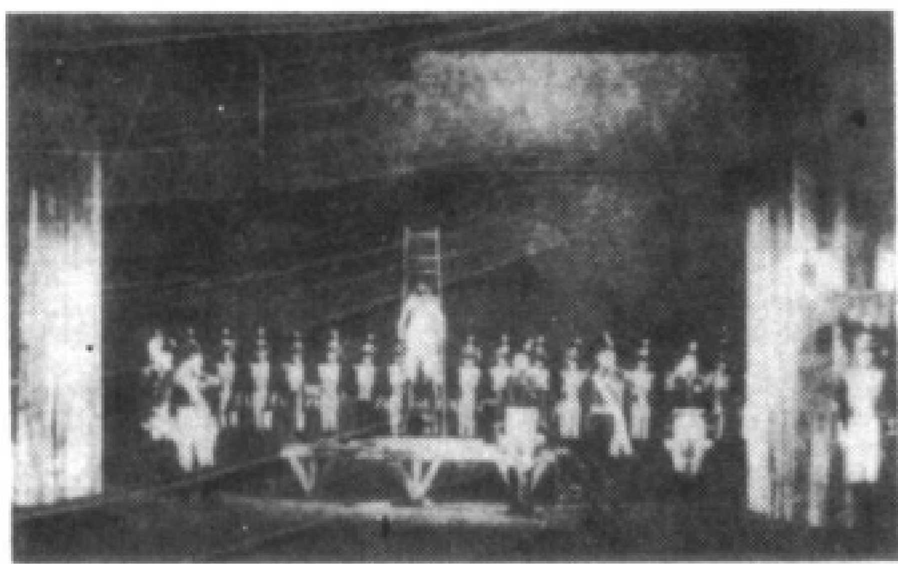
（Juliusz Slowacki 1809～1849）波兰诗人、剧作家。1809 年 9 月 4 日生于克热米耶涅茨一个教师家庭。曾在维尔诺大学法律系学习。1830 年参加华沙起义，发表《自由颂》和《悲歌》等诗篇。起义失败后侨居国外。1849 年 4 月 3 日在巴黎去世。

斯沃瓦茨基一生写有大量的长诗和诗剧。诗剧有取材于立陶宛历史的《明多维》和取材于英国历史的《玛丽亚·斯图



斯沃瓦茨基像

亚特》。他的代表作《科尔迪安》（1834）描写科尔迪安由一个多愁善感的青年成长



《科尔迪安》剧照

为组织刺杀沙皇的革命者、最后失败的过程。《巴尔拉迪娜》（1839）和《里拉·维涅德》（1840）取材于古代波兰的传说，具有反封建的意义。《马泽帕》（1840）揭露豪强的专横，而《法塔齐》则歌颂波兰和俄国革命者的友谊。19 世纪 40 年代初，斯沃瓦茨基的剧本《莎乐美的银梦》、《马列克神父》反映了他受神秘主义思想影响的倾向。

斯沃瓦茨基的戏剧善于把幻想和现实、抒情和叙事结合在一起，语言优美华丽，想象丰富奇特。他的剧作生前未能在波兰上演，但死后成为波兰剧院经常演出的古典剧目。

## 【宋影】

（1903～　）　朝鲜剧作家、小说家。本名宋武铉。生于汉城。宋影在培材高等普通学校学习期间参加了 1919 年的“三



宋影像

一”人民起义，同年因家道中落而辍学，当过勤杂工和邮局职员。1922 年赴日本东京，在玻璃厂当工人，同年年底回国，在一制药厂工作。1923 年春和李亦晓等组织了朝鲜第一个革命文艺团体“焰群社”。1924 年发表第一部剧本《白皮鞋》。1925 年和赵明熙组织了“朝鲜无产阶级艺术同盟”（简称“卡普”），任中央执行委员、秘书局长，并积极参加卡普领导下的革命戏剧演出活动。从 20 年代后期起，主要从事戏剧创作。1928 年创作了《护身术》。1929 年写出了独幕剧《拒绝一切会面》，描写某纺织公司经理想将经济危机转嫁给工人，工人们忍无可忍，拥进经理办公室与经理进行面对面斗争的故事。1930 年创作了讽刺喜剧《新任理事长》，剧本通过夸张的手法以及对喜剧性格的生动刻画和喜剧性场面的巧妙安排，讽刺与嘲笑了新任理事长弄巧成拙的丑态，肯定了朝鲜农民的美好理想。1937 年他创作的讽刺喜剧《黄金山》塑造了把婚姻当作买卖、将金钱视为幸福的典型人物李文浩，揭露了资本主义社会中人与人之间的赤裸裸金钱关系。1938 年宋影创作了历史剧《金笠》。

1931 年和 1934 年日本帝国主义者对“卡普”成员进行了大逮捕，他先后两次被捕入狱，出狱后仍继续从事创作活动。

1948 年朝鲜民主主义人民共和国成立后，他移居平壤。1949 年创作了《金山郡守》、《两家邻居》和《姐妹》。1953 年创作了历史剧《江华岛》。该剧以朝鲜人民击退 1871 年入侵江华岛的美国侵略者的历史事实为素材，揭露了美国侵略者的掠夺本性，歌颂了朝鲜人民的爱国传统。1956 年宋影写出了剧本《爱国者》。1959 年创作的《不死鸟》反映了朝鲜人民革命军战士百折不挠的斗争精神和坚强的革命

意志。1960年还创作了剧本《愤怒的火山爆发》。

宋影的剧作紧密结合现实，为摧毁旧秩序和建立新世界服务，《拒绝一切会面》、《新任理事长》、《金山郡守》都把矛头指向旧秩序的维护者资本家、郡守和高利贷者，而剧本《爱国者》和《不死鸟》则歌颂了革命者的崇高理想和坚强意志。剧作《江华岛》、《爱国者》和《不死鸟》均有中译本。

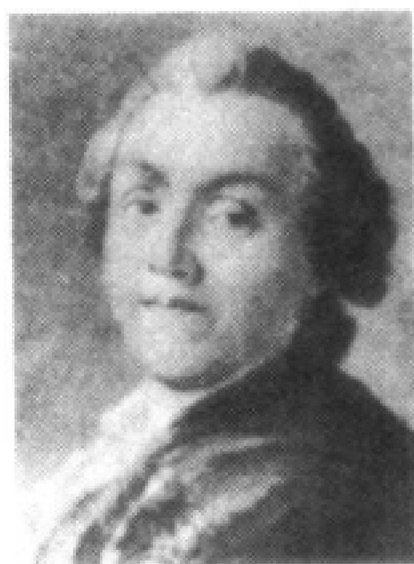
## 【苏霍沃－柯贝林，A. B.】

（Александр Василье вич Сухово－К0обылин 1817～1903） 俄国剧作家。生于贵族家庭，1838年毕业于莫斯科大学。1838～1842年先后在德国海得尔堡和柏林研究哲学和法学。主要剧作有《克列钦斯基的婚事》（1855）、《案件》（1882）、《塔列尔金之死》（1900更名为《拉斯波留耶夫的欢乐日子》上演）。以上3部剧作，合称《往日情景》三部曲。

苏霍沃－柯贝林的戏剧三部曲，继承了果戈理的喜剧传统，成功地塑造了一批具有社会典型意义的反面人物。通过赌徒、无赖、高利贷者、地主等人物的卑劣行为，揭露和讽刺了社会上层集团和官场的腐败。

## 【苏马罗科夫，A. П.】

（Александр ПтгровичСу－Мароков 1718～1777） 俄国剧作家、诗人和戏剧活动家。1740年毕业于彼得堡贵族军校。1747年写出第一部悲剧《霍烈夫》。1756年被任命为俄国国立剧院院长。1761年因触犯了伊丽莎白女皇被解职。苏马罗科夫一生共写有9部悲剧（《霍烈夫》、《辛纳夫与特鲁沃尔》、《冒名为皇的季米特利》等）和12部喜剧（《特列斯季尼乌斯》、《监护人》、《长舌妇》、《无谓的争吵》等）。此外还写了两部歌剧和不少诗篇。



苏马罗科夫像

悲剧《霍烈夫》取材于基辅罗斯时代的一段历史。霍烈夫已和札甫洛赫的女儿奥斯涅丽达结了婚，却奉基依大公的命令去征服札甫洛赫的军队。他尽力想避免这场战争，但又只能奉命出征。基依听信了霍烈夫叛变的谣言，杀死了奥斯涅丽达。霍烈夫胜利归来，在绝望中自杀。剧本以古典主义方法，描写理智战胜了私情，责任超过了爱情。但剧本也通过对基依大公暴虐的描写，表达了作家反对女皇的情绪。

悲剧《冒名为皇的季米特利》（1771）通过对17世纪俄国著名“混乱时代”的描写，反映了作者反对沙皇暴政的思想。苏马罗科夫的喜剧主要是对贵族的愚昧、盲目模仿西方生活方式等进行讽刺。有些剧本的人物和情节是从莫里哀的喜剧中借用的，如《疑心自己当乌龟的人》等。他后期的喜剧，较多地具有俄国民族的特点，吸收了不少民间戏剧的因素，如《长舌妇》等。

## 【索弗朗诺夫，A. B.】

（Анаголий Владимирович Софронов 1911～ ）苏联诗人、作家、剧作家。

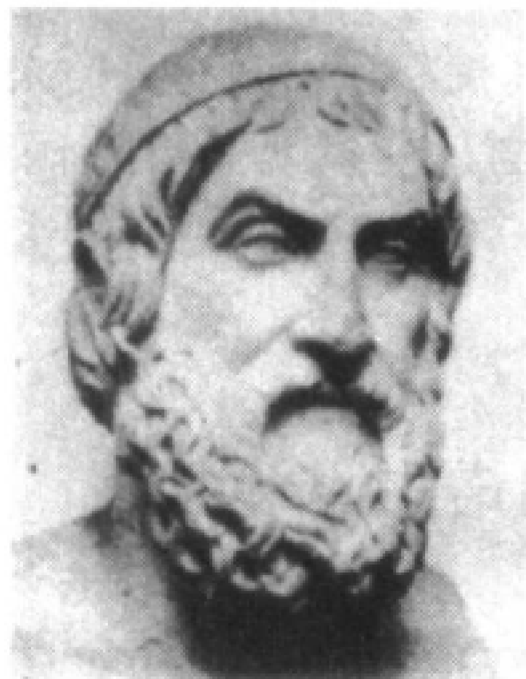


索弗朗诺夫像

生于明斯克。1937 年毕业于罗斯托夫师范学院文学系。1941～1943 年任《消息报》特约记者。1953 年起任《星火》杂志主编。1948～1953 年任苏联作家协会书记。他的主要剧作有：《在一个城市里》(1946)、《莫斯科性格》(1949)、《金钱》(1954)、《一笑值千金》(1959)、《厨娘》(1959)、《厨娘出嫁》(1961)、《诸神的毁灭》(1964)、《遗产》(1970)、《飓风》(1972) 等。这些剧本大多反映先进与落后、新与旧、苏维埃道德观与私有者观念之间的冲突。上演最多的是《厨娘》和《厨娘出嫁》等以抒情笔调揭示生活情趣和人物性格的喜剧作品。

## 【索福克勒斯】

(Sophocles 约公元前 496～前 406) 古希腊三大悲剧家之一。出身于兵器制造厂



索福克勒斯像

厂主家庭。他是雅典民主派领袖伯里克利的朋友，曾被选为雅典十将军之一。他写了 120 多部剧本。获奖 24 次。完整的剧本只传下 7 部悲剧。

索福克勒斯既相信神和命运的无上威力，又要求人们具有独立自主的精神，并对自己的行为负责，这是雅典民主政治繁荣时期思想意识的特征。他根据他的理想来塑造人物形象，即使处在命运的掌握之中，也不丧失其独立自主的坚强性格。和埃斯库罗斯不同，索福克勒斯认为命运不再是具体的神，而是一种抽象的概念。

索福克勒斯的《埃阿斯》(约公元前 450～前 447) 写进攻特洛伊的名将大埃阿斯由于没有得到阿基流斯遗留的武器而企图杀害阿伽门农等将领的故事。索福克勒



瓶画：安提戈涅和克瑞翁

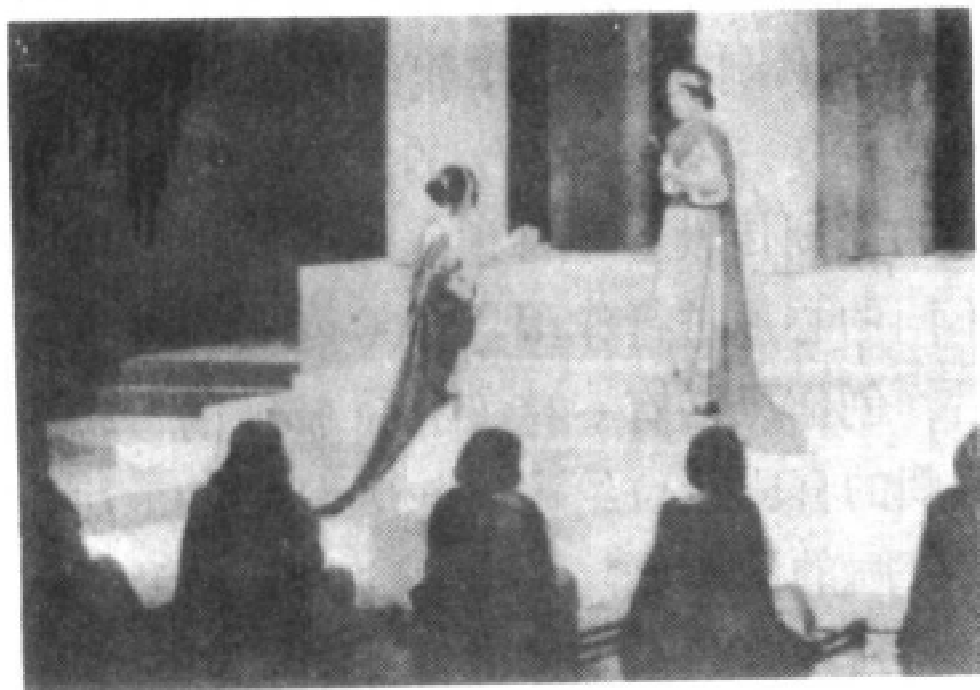
斯抨击了埃阿斯的傲慢作风，埃阿斯最后自杀身死，也是他进行自我惩罚的行动。

在《安提戈涅》里引起悲剧冲突的导火线是埋葬死者的问题。悲剧英雄安提戈涅是忒拜国王俄狄浦斯的女儿，她的哥哥波吕尼刻斯是个叛国者，安提戈涅违反法令、埋葬了波吕尼刻斯的尸体，最后被囚禁在墓室中自缢而死。悲剧主要是表现安提戈涅和继承了王位的克瑞翁之间的矛盾冲突，亦即关于宗教道德的“神律”和政府法令之间的矛盾冲突。安提戈涅既不能违反法令、又必须尊重“神律”，这就形成了不可调和的矛盾，在索福克勒斯看来

也就是命运问题，安提戈涅以自我牺牲的行为来维护宗教传统，受到索福克勒斯的高度称赞。

《俄狄浦斯王》（约公元前430～前426）是索福克勒斯最著名的悲剧，剧中底比斯国王拉伊俄斯根据预言得知他将死于儿子之手，在儿子俄狄浦斯出世后便把他抛弃，这孩子后来被科林斯国王收养成人。有一天，俄狄浦斯听到他将杀父娶母的可怕预言，便逃往底比斯，途中碰上拉伊俄斯，在争吵中将对方打死。紧接着，他又为底比斯人制服了人面狮身的女妖。俄狄浦斯被选为底比斯国王，并娶拉伊俄斯的寡后为妻。就这样俄狄浦斯终于不知不觉地犯下了杀父娶母的罪行。根据神示，他必须找到杀死拉伊俄斯的凶手才能消除天灾。俄狄浦斯最后发现自己不仅是他要捉拿的凶手，而且是娶母为妻的罪人。因此他刺瞎了双眼，自愿承受流放的惩罚。俄狄浦斯的命运是残酷的，他反抗命运的斗争精神也是十分坚强的。在同命运展开搏斗的过程中，他的民主意识、自由意志、爱国思想、社会责任感以及自我牺牲精神，都表现得非常突出。

索福克勒斯的《埃勒克特拉》（公元前419～前415）的情节和埃斯库罗斯的悲剧《奠酒人》相仿，写的都是埃勒克特拉和俄瑞斯忒斯为他们的父亲阿伽门农复仇、杀死他们的母亲克吕泰斯特拉及其姘夫的故事，但是索福克勒斯强调表现的是埃勒克特拉的勇敢坚定的性格。剧中不存在复仇神对俄瑞斯忒斯的威胁，着重表现人物的心理活动。



《俄狄浦斯王》剧照



瓶画：俄狄浦斯和斯芬克斯

《特拉基斯少女》（公元前409?）写希腊英雄赫拉克勒斯被他的妻子得伊阿尼拉毒死的故事。赫拉克勒斯曾用毒箭射死一个企图对他的妻子行使暴力的半人半马的怪物。临死时，这个怪物把毒血送给他妻子，并说如果赫拉克勒斯对她不忠实，毒血可以为她索回爱情。后来，得伊阿尼拉由于对一个被俘的少女产生疑心，便把抹上毒血的长袍送给赫拉克勒斯，结果把他毒死了。

《菲洛克忒忒斯》（公元前409）所描写的是一段有关特洛伊战争的神话故事，突出表现爱国主义和个人荣誉之间的矛盾冲突。

《俄狄浦斯在科洛诺斯》（约公元前407～前401）写俄狄浦斯经过流放之苦，在雅典国王忒修斯的保护下神秘地死去的故事。在这部剧本里，俄狄浦斯表明他是无罪的。索福克勒斯不仅对俄狄浦斯深表

同情，同时对忒修斯也作了热情的歌颂。

古希腊悲剧在索福克勒斯手里已经达到成熟的境界。他的悲剧情节集中，结构严密完整，人物性格鲜明，语言朴质精练，富于表现力。他开始用第3个演员，尽量减少合唱队的抒情成分，相应地增加戏剧成分，并使合唱队参加戏剧动作，发挥演员的作用。

## 【索洛尔萨诺，C.】

（Carlos Solórzano 1922～）墨西哥剧作家、导演、戏剧理论家。出生于危地马拉，1939年移居墨西哥，曾在墨西哥国立自治大学学习，后到法国巴黎大学专攻戏剧。1952～1962年间，任大学剧团导演。他除了引进欧洲先锋派如贝克特、尤内斯库戏剧外，并将古代圣礼剧改编为现代剧，如《上帝的手》（1952），以宗教为题材而具有强烈的社会批判内容。其他剧作有：《不幸的堂娜·贝亚特里斯》（1954）、《魔法师》（1955）、《被钉上十字架的人》（1958）等。戏剧理论作品有：《二十世纪拉丁美洲戏剧》（1961）、《危地马拉戏剧》（1967）。编有《西班牙美洲现代戏剧选》（1964）。

## 【索因卡，W.】

（Wole Soyinka 1934～　）尼日利亚剧作家、诗人、小说家。出生于尼日利亚西部约鲁巴族古城阿贝奥库塔一个教会学校督学的家庭。在英国利兹大学攻读文学时，对戏剧产生了兴趣。毕业后开始写剧本。1958年进伦敦皇家宫廷剧院任剧本编审，1960年回国研究民间文艺，他把西方戏剧艺术和非洲传统的音乐、舞蹈、戏剧等结合起来，开创了用富有非洲乡土气息的英语演出的西非现代戏剧。他先后组织了由教员、公务员业余演出的“1960年假面具”剧团和专业的奥里森剧团，亲自编导、排演，使许多非洲新剧得以和观众见面。



索因卡像

1959年索因卡的剧本《新发明》、《沼泽地居民》、《雄狮和宝石》先后在伦敦和伊巴丹上演。1960～1967年接连创作并上演了剧本《森林之舞》、《裘罗教士的磨难》、《强种》、《孔其的收获》、《路》、《疯子和专家》等。尼日利亚内战期间索因卡被捕入狱。出狱后，又创作了剧本《死神和皇帝的骑兵》（1971）等。

索因卡大部分作品的特色是幽默和讽刺。早期创作偏重喜剧。《新发明》讽刺了南非政府种族歧视政策的愚蠢，写一枚美国导弹偶然落到了南非，爆炸的结果是全国所有人都丧失了皮肤中的黑色色素，反动政府乱成一团，因为再也无法识别黑人、白人。《雄狮和宝石》通过美丽的村姑之口讽刺30、40年代一批崇洋的尼日利亚青年。《裘罗教士的磨难》写一个机灵的江湖传教士巧妙地利用社会上各种人不同的心理进行诈骗。1960年索因卡回国后，创作风格有一些变化，单纯的、轻松明朗的喜剧让位给寓意较为复杂、手法较为隐晦的讽刺剧。《孔其的收获》讽刺一个小独裁者的专制暴虐，主题思想尚明白易懂。但是《路》和《疯子和专家》的荒

诞倾向就显得非常突出，以致不少西方评论家把他和西方荒诞派戏剧的代表人物贝克特类比。

索因卡的诗歌、小说也很著名，小说曾获乔克·坎贝尔奖。1986 年索因卡还获得诺贝尔文学奖。

## 【塔索，T.】

（Torquato Tasso 1544～1595）意大利剧作家。1544 年 3 月 11 日出生在索伦托城。曾在大学攻读法律，并钻研古典文化，结识许多人文主义学者。1565～1572 年，在费拉拉城埃斯特公爵手下当宫廷诗人。这期间，他为宫廷演出编写剧本。写过一部未完成的喜剧，一部模仿索福克勒斯悲剧的《托里斯蒙多国王》（1573～1586），但未引起注意。他的田园剧《阿明达》（1597）描写牧人阿明达爱慕山林水泽女神西尔维亚的故事。爱情遭到拒绝后，阿明达误信西尔维亚死亡的消息，悲痛欲绝，跳崖自杀，西尔维亚深受感动，在他遇救以后，欣然与他结为夫妻。这出田园剧分 5 幕，虽然遵循时间、地点一致律，但在典型的悲剧模式中注进了新的内容，着重歌颂爱情、青春与欢乐，肯定人

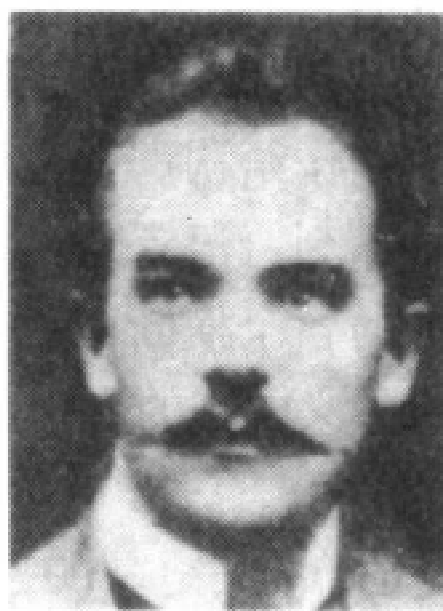


塔索像

的本性，赞美自然和牧人纯朴高尚的品格。剧本情节跌宕起伏，语言凝炼优雅，洋溢着人文主义思想，标志着文艺复兴戏剧向巴罗克戏剧的过渡。1573 年该剧演出，获得很大成功。塔索晚年因受教会迫害抑郁成疾，1595 年 4 月 25 日在罗马逝世。

## 【塔约伏斯基，J. G.】

（Jozeg Gregor Tajovsky 1874～1940）斯洛伐克散文家和剧作家。出身于手工



塔约伏斯基像

匠家庭。当过教员、银行职员。他参加了第一次举行的国际五一劳动节，并将它作为创作的重要题材之一。

塔约伏斯基的作品大多反映普通人的艰苦生活。剧作《妇女的法典》、《令人惶恐不安的地产》以及独幕剧《侍候》等，反映了 19 世纪末 20 世纪初斯洛伐克的现实生活。《妇女的法典》是塔约伏斯基的代表作，在这个闹剧里以诙谐的笔调描绘了乡下屠夫们的生活，也批评了他们的缺点，但相信他们的未来是美好的。

作者擅长描写人物心理，以巧妙的情节安排吸引观众。

## 【台木尔，M.】

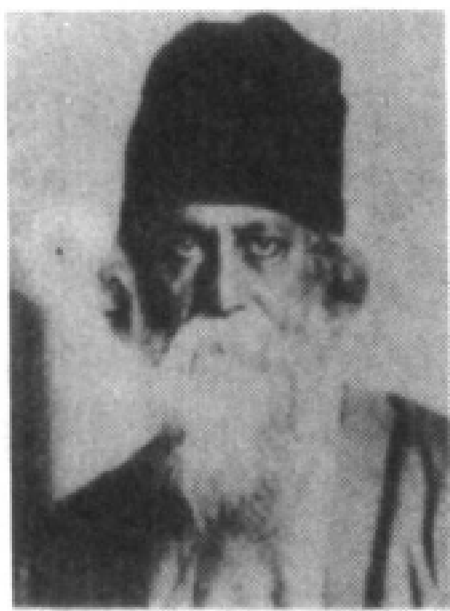
（Muhammd Taymur 1892～1921）阿拉伯剧作家。埃及人。20 岁时到法国学习法律，受到欧洲现实主义文艺影响，酷爱文

学和戏剧。回到埃及后，积极筹建埃及戏剧爱好者协会，致力于戏剧和小说创作。他共创作了 4 部剧本，其中《笼中鸟》(1918) 是一部社会剧；《阿卜杜·赛塔尔先生》(1918) 是一部喜剧；《友好往来》(1920) 是从法国歌剧《兰胡子》移植过来的一部喜剧，剧中激烈抨击了土耳其奥斯曼王朝对阿拉伯人民的残暴统治；第四部剧作《深渊》是台木尔比较成功和艺术性思想性较高的一部剧作，故事反映了第一次世界大战后，一些国家流行的可卡因麻醉品给社会和家庭带来的严重影响。

台木尔的剧作结构严谨，情节生动曲折，人物刻画深刻，语言自然简练，反映了社会生活中的各个横断面，是阿拉伯现代文学中现实主义剧作的先导。

## 【泰戈尔，R.】

('Rabindranath Tagore 1861 ~ 1941) 印度剧作家、诗人、小说家、艺术家、社



泰戈尔像

会活动家。1861 年 5 月 7 日生于加尔各答，1941 年 8 月 7 日逝世。父兄多从事文学艺术工作。泰戈尔从小就在文学、音乐、戏剧环境的熏陶中成长。幼年时代就登台演出，直至 75 岁高龄还粉墨登场。他从 12 岁开始写诗剧，直至 1938 年编写最后一部舞剧《不可接触的姑娘》为止，大约写了 40 多部戏剧作品。他创作的戏剧有歌剧（或音乐剧）、诗剧、舞剧、悲剧、喜剧、正剧、神话剧和宫廷剧，尤其擅长象征剧的创作。他在学习和继承印度的戏剧传统、汲取欧洲戏剧传统养分的基础上，形成了音乐、舞蹈、诗歌、话剧浑然一体的戏剧形式，作品既有诗情画意又深寓哲理。他所创造的绚丽多彩的舞台形象，在印度戏剧史上占有重要地位。

泰戈尔戏剧创作大致可分为 3 个时期。

**习作时期** 主要创作诗剧和歌剧。他发表的第一部剧作是诗剧《破碎的心》，描写一个富有幻想的青年诗人被美丽而冷酷的姑娘诺丽妮戏弄。最后，诺丽妮的心也碎了。全剧贯串“在别人痛苦的心里也见到了自己一颗痛苦的心”的哲理。1881 年他创作歌剧《蚁蛭仙人的天才》，取材于神话传说，写《罗摩衍那》作者蚁蛭仙人（瓦尔米基）原是强盗，后被一个少女的哀号所感动，产生了恻隐之心，改恶从善。该剧所表达的博爱思想几乎贯串在他所有的剧作中。1884 年发表的歌剧《大自然的报复》是泰戈尔第一部成功之作。主人公修道士与世隔绝，修行成为一个既没有爱又没有恨的“伟大的孤独者”。但当他遇到孤女瓦散蒂时，怜悯与爱恋之情油然而生，吓得他逃跑。后来，他无法摆脱恋情，回来寻找瓦散蒂。诗剧《齐德拉》(1891) 是一部诗意浓郁的优秀剧作，取材于《摩诃婆罗多》中的插话。齐德拉公主精通十八般武艺，但缺乏女性美，她折断弓箭，祈求神明帮助她获得阿周那的爱情。从此，俩人如胶似漆地相爱，但齐德拉羞于乞求来的爱情，请求神明收回礼物。阿周那也厌倦肉体的享受，渴望真挚的爱情。于是，齐德拉恢复了原相，得到了真正的爱情。

泰戈尔这一时期的创作充满了浪漫色



《蚁蛭仙人的天才》剧照

彩，想象丰富，感情真挚，反映了他的人文主义思想。早期的剧作如《破碎的心》、《大自然的报复》等都有青春感受的抒发、感官享受的追求和自由情感的倾泻。这对19世纪末的保守的印度社会是一个冲击。但女主角的性格往往是软弱的，命运往往是悲惨的。从《齐德拉》开始，作者多般塑造坚强的女主角，使之成为为自己理想的爱情而斗争的新女性。

**悲剧和喜剧创作时期** 主要写悲剧和喜剧，主题触及了政治、社会、宗教等问题，反封建、反宗教色彩较浓。情节富有戏剧性，人物性格鲜明，戏剧冲突往往通过性格冲突体现。无韵诗体悲剧《国王与王后》（1889）描述王后在国家兴亡的关头，请求克什米尔兄弟出兵镇压叛乱。昏聩的国王出于自尊而产生疯狂的复仇心理，不惜把家庭纠纷扩大到一场战争。他镇压了叛乱，挥戈克什米尔。最后，王后带着和平的礼物——兄弟的头颅，死于国王足下。这既是一场牺牲与复仇、爱情与职责之间的冲突，也是一个刚愎自用、纵情声色的男子与一个坚强而善良的女子之间的冲突。该剧是印度山河破碎、饿殍千里的现实生活写照。诗剧《牺牲》（1890）所塑造的国王明智大度，禁止杀生献祭，但招来了婆罗门、祭司的反对。当他们蓄意挑起流血战争时，寺院侍者作出了牺牲，和平才得以维护。诗剧《玛丽妮》（1898）描写了两种宗教信仰的冲突。剧本不仅揭示印度教的保守性、腐朽性，也寄托了作者的宗教理想。作者想以佛陀博爱、民主的宗教思想替代或改造保守、专制的印度教社会。

这时期的喜剧主要有《大错特错》（1892）、《老年人的手稿》（1896）等。他的喜剧轻松诙谐，接触社会时弊和旧俗，但主题开掘不深。

**象征剧创作时期** 1908年他写了第一部象征剧《秋节》，赞美大自然、自由奔放的生活以及视荣华为草芥的思想境界，揭示人要和自然融合的意义。最富有象征意义的剧本是《国王》（1910）。王后原先与国王生活在暗室，但她想在五光十色的外界中见到国王，结果离开暗室而引起一场战争。国王象征着无影无踪的神明，剧作告诫人们：追求荣华、虚假、杀戮是见不到神明的，唯有在爱中，在同卑贱者一起服务、牺牲和追求中才能达到与神合一的境界。1911年泰戈尔写了象征剧《邮局》，主人公是个天真活泼的儿童，被人禁闭内室，只能隔窗同路人攀谈，观赏风光，他等待国王的信件，但直到他长眠后，才有人通报国王的信使抵达。作者赋予这个艺术形象以巨大象征意义，说阿马尔的灵魂是印度戴着枷锁的灵魂，印度自由一定要直接来自国王的使者即他自己灵魂的觉醒，而不能来自英国的议院，而当他一旦觉醒时，恐怕就没有什么力量能把他禁锢在内室了。1912年泰戈尔又写了一部以少年为主角的象征剧《顽固堡垒》，这位少年被关在一座用高墙与外界隔绝的

寺院里。后来，一位祖师率领人民捣毁了这座寺院。剧中旧寺院象征着印度教社会、神权统治的堡垒。它的摧毁预示着腐朽、反动统治必将被推翻。1915年创作象征剧《春之循环》，剧中一群幼童纠缠住年迈的冬天，把他的斗篷脱下，发现冬天就是春天。剧作揭示宇宙万物"永远是新"的象征意义。《摩克多塔拉》（1921）是一部重要的象征剧。剧中国王在摩克多塔拉（意为自由瀑布）上方修筑了一座巨大水闸，以便山下的田野干涸，使希沃特拉沃庶民就范。出身低贱的王子对庶民深表同情，领导人民打开水闸下的涵洞，使江水往山下奔腾。为此，王子奉献了宝贵的生命。王子的完美人格体现在为正义和自由之爱而斗争的信念之中。剧作以打开水闸的同时必须解脱被囚禁的心灵为喻，揭示砸烂外部世界枷锁——殖民统治的同时必须摧毁自己心灵上的枷锁，获得精神自由解放的道理。独幕剧《红夹竹桃》（1924）也表达了泰戈尔对现代文明所日益增长的危机的忧虑，描写了生动而自由的生活精神同那种可怕的资本主义社会所产生的专制压迫之间的冲突。

这时期泰戈尔的一些剧作具有鲜明的反帝反封建精神。《摩克多塔拉》、《赎罪》中描写的领导人民进行抗税斗争、号召人民进行非暴力的反对殖民主义斗争的修道士塔南乔耶是甘地的化身，作者正面歌颂了甘地及其领导的民族运动。

与时代意识相关联的是现代意识。泰戈尔反对西方的物欲主义，反对机器文明所带来的精神窒息、人格扭曲。同时，他也反对封建专制给人带来的愚昧和麻木。在《纸牌王国》（1933）里，作者描写了当时印度人民在殖民统治和封建专制压迫下的精神特征。泰戈尔认为不解除这种精神枷锁，不唤醒麻木不仁的印度灵魂，印度的自由解放是办不到的。

一些剧作还表现出作者的历史意识，如让劳动大众充当历史舞台的主角。值得注意的一部剧是《时代之路》(1932)，该剧描写时代之车停滞不前，人们惊慌不安，忧虑可怕的灾难临头，国王、祭司、圣贤、商人谁都无法推动车子前进，最后一群首陀罗推动历史车轮而拯救了世界。

泰戈尔早期的戏剧充满着诗情画意，或歌或舞或吟，情真意切。其戏剧创作多借用西方的戏剧因素，但他的悲剧往往是宫廷剧、哲理剧和政治剧的结合，这是印度传统戏剧的结构。严格说来，除《国王与王后》外，都不能算作真正的悲剧或喜剧，而是带有悲喜剧或正剧的色彩，因为它们的结局往往带有东方特有的圆满、和谐。在泰戈尔戏剧创作里最值得探讨的是他的象征剧。其主要特点是概念具体化、人物化、戏剧化；其次是描写的对象往往是现实的事物或人物，而作者往往赋予它们以象征意义，使这些形象具有更普遍的现实性。再者泰戈尔的象征剧的戏剧冲突主要表现为意志冲突、心理冲突、信仰冲突以及人物与环境冲突。最后，他的象征剧没有通常的情节结构安排，而是摄取剧情的最高潮或最紧张部分；往往只有分场没有分幕。他主张"布景无须互换，以使观众想象"，因而泰戈尔剧作的基本倾向是写意的，不是写实的，要求观众同作者一起动用想象力，并作理智的思考。

## 【泰吉，S. I. A.】

(Sayyid Imtiyaz Ali Taj 1900 ~ 1970）巴基斯坦乌尔都语剧作家、戏剧评论家、电影编导、短篇小说作家、记者。生于旁遮普省拉合尔市一个学者兼出版商的家庭。1922年取得拉合尔国立学院文科学士

学位。1958 年曾任拉合尔进步文学协会主席。与人合作翻译出版过多部世界名剧，如莎士比亚的《仲夏夜之梦》等。晚年，泰吉用 10 余年时间对乌尔都语戏剧进行了研究和评论，整理出版了一部 11 卷本的《乌尔都语戏剧大全》。泰吉从学生时代开始就参加学校的业余演出并从事剧本创作。他创作了许多文学剧本，如《新娘》、《古尔德巴德城的法官》等，表现了在法律面前人人平等的观点。《啊，这些女人》反映妇女解放运动。从 30 年代起，泰吉为电台创作了《哑妻》、《五号房间》等多部广播剧，并翻译、改编了不少西方广播剧，还创作过一些电影剧本，而且兼任电影编剧和导演。

泰吉的剧本《安娜尔·格丽》写于 1922 年，于 1932 年出版，描写宫女安娜尔·格丽与萨里姆王储不惜以王位和生命作为代价，毅然向封建礼教挑战的恋爱悲剧。剧中人物个性鲜明，结构严紧，语言优美、自然，舞台气氛也较浓郁。这部优秀的文学剧本被认为是乌尔都语现代剧的里程碑，在印度、日本等国被先后搬上了舞台。

## 【泰勒，R.】

（Royal Tyler 1757 ~ 1826）美国剧作家。生于波士顿，就读于哈佛大学，获学士学位，同时获耶鲁大学荣誉学士学位，尔后攻读法律。泰勒参加过美国独立战争，担任过佛蒙特州最高法院首席法官和佛蒙特大学法学教授。

1787 年在纽约市上演的社会喜剧《对比》，使泰勒蜚声剧坛，一些戏剧评论家称他为“天才人物”，是美国的第一个土生土长的喜剧作家。剧本通过对一位严肃的革命军官的描写，赞颂了独立战争所激起的爱国主义热忱，同时以嘲讽的笔触把英国人跟美国人、城市跟乡村、装腔作势行为跟质朴无华的举止、伪善跟正直以及异国的欺诈跟本国的道德观念进行了对比，这些恰恰是一个新兴国家所需要的和感兴趣的。另外，剧中塑造了一个从乡巴佬发展成聪明伶俐的仆人的乔纳森，成为美国佬（扬基）形象化身的过程。这个人物到 19 世纪中叶成为美国滑稽喜剧中的重要角色。该剧有 18 世纪英国感伤主义喜剧特征，情节单薄，以对话为主，语言机智幽默，但有些对话显得累赘。

## 【泰伦提乌斯】

（Terence or Publius Terentius Afer 约公元前 190 ~ 前 159）古罗马喜剧家。北非人，奴隶。幼时来到罗马，后来获释，并受到教育，对古代希腊文化颇有研究。公元前 160 年，他去希腊旅行，翌年死在旅途中。



泰伦提乌斯像

在短暂的一生中，泰伦提乌斯写了 6 部喜剧：《安德罗斯女子》（公元前 166）、《婆母》（公元前 165/前 160）、《自责者》（公元前 163）、《阉奴》（公元前 161）、《福尔弥昂》（公元前 161）和《两兄弟》（公元前 160）。这些喜剧都是希腊新喜剧的改编。泰伦提乌斯是一个具有贵族思想倾向的作家，他的喜剧触及各种现实问题，特别是家庭关系和青年男女的爱情婚

姻问题，宣扬仁爱思想与自我牺牲和宽恕忍让的精神，目的在于缓和当时的社会矛盾和阶级斗争，从而维护罗马新贵族的既得利益。

泰伦提乌斯的喜剧比较接近古希腊新喜剧传统。它们具有复杂的故事情节，突出的人物性格，深刻的心理描写，完整的结构形式以及优美的文体和精练的语言，而对于那些粗野和热闹的戏剧因素尽量加以避免。这种严肃体裁的喜剧，更富于文学价值。但缺乏普劳图斯所具有的那种生动泼辣的喜剧活力。

泰伦提乌斯的严肃喜剧符合罗马上层社会的趣味，在一般观众中间不受欢迎。他不得不遵循普劳图斯的创作传统，增加剧中的滑稽成分。他的 6 部喜剧，前 3 部是严肃喜剧，后 3 部是滑稽喜剧。

《婆母》写青年潘菲卢斯企图遗弃妻子菲卢墨娜的故事。潘菲卢斯婚前曾因酒醉对菲卢墨娜强行非礼（当时他不知对方是谁），致使菲卢墨娜怀孕。潘菲卢斯婚后尚未同妻子同居，便离开了家。回来后得知妻子生了孩子，感觉耻辱，因此拒不承认孩子，也不和妻子团圆，结果引起许多误会和纠纷。最后因为曾与潘菲卢斯相好的妓女巴克基斯出示潘菲卢斯送给她的戒指，从而证明菲卢墨娜就是曾经与他发生过关系的那个女子，于是夫妻重归于好。泰伦提乌斯借这部作品教导青年男女应该严肃地对待自己的婚姻，父母应该关心子女的生活。剧作者对潘菲卢斯的母亲索斯特拉塔表示热情的赞赏，由于她的丈夫怀疑儿媳回到娘家去居住是因为她受不了婆母的折磨，所以索斯特拉塔表示：如果她确实妨碍她的儿子潘菲卢斯和儿媳菲卢墨娜结成美满姻缘，那她就宁愿离开家庭。整个戏剧发展都是在严肃气氛中进行的，不存在滑稽笑闹的成分。这部剧本对于欧洲启蒙时期的戏剧发生过重大影响。

《福尔弥昂》和《两兄弟》都是有名的作品，可以和普劳图斯的滑稽喜剧媲美。《福尔弥昂》写一个门客帮助两对青年男女结为夫妻的故事。剧中两个爱情故事平行地向前发展，最后以一方面问题的解决来促成另一方面问题的解决，结构非常紧凑。喜剧的主要人物福尔弥昂是个聪明机智和乐于助人的人，喜剧的活力主要来自他的富于计谋的行动，其中也体现了一定的民主倾向。这部喜剧曾经被莫里哀改编为《司卡潘的诡计》，还有一些别的剧本模仿它。

《两兄弟》所揭示的中心问题是父母如何对待子女的教育。剧作者认为，对于年轻人应该管教，不能放纵，同时也不应态度粗暴，过于严厉，否则起不到积极的教育作用。这是泰伦提乌斯所着重阐述的教育观点。莫里哀的《丈夫学堂》、狄德罗的《父亲》、菲尔丁的《父亲》等，都受了《两兄弟》的影响。

泰伦提乌斯在欧洲戏剧发展史上占有相当重要的地位，对于 18 世纪欧洲戏剧的影响尤为显著。

## 【陶菲格·哈基姆】

（Tawfig al－Hakīm 1899～ ） 阿拉伯剧作家、小说家。埃及人。生于亚历山大市一个富有的家庭，父亲从事法律工作。1919 年，他积极参加埃及革命，一度被捕入狱。出狱后，他写出一些剧本，后由欧卡夏剧团演出，其中有《新女性》等。1924 年在开罗大学法律学院毕业。到法国留学 4 年后，获法学博士学位。1928 年回国，先后在教育部、司法部和社会事务部任职。在这期间，他写出戏剧《洞中人》（1933）、《夏哈拉札德》（1934）等。

1943年辞去公务，专事文艺创作，至今共创作了60余部剧本。他的剧作题材广泛，包括社会现实生活、历史故事、宗教故事、古代希腊神话和古代埃及法老神话等。在创作风格上，既有现实主义的作品，也有色彩浓厚的象征主义作品。在他的大型剧作中，东方哲理思想和一神教宗教信仰的影响十分明显，他着重刻画人物的心理状态和思想活动，表现时间、空间和环境对人类的影响。

《洞中人》取材于《古兰经》，描写7个坚信一神教的基督徒沉睡了300年后又复活了，但发现与现实生活格格不入，所以，不再留恋人间，又回到山洞里死去了的故事。《夏哈拉札德》从《一千零一夜》故事的结尾开始写起，描写夏哈拉札德（又译山鲁亚尔）国王渴望了解世界及其存在的秘密，但最终感到人无法摆脱现实和物质、时间与空间束缚的故事，以此表明他的哲学思想。

50年代以来，他又创作了大量剧本，如《社会舞台》(1950)、《让我看看真主》(1954)、《伊希斯》(1955)、《彷徨的素丹》、《一宗交易》(1957)和《瞬息之间》等。这些作品不仅表现了他的东方哲理思想，注意描写人物的心理活动，具有优美浓厚的民间气息，而且也反映了他针砭时弊，反映社会问题的现实主义创作思想。

陶菲格·哈基姆以他深奥的哲理、敏锐的眼光、锋利的笔触和优美的语言，开创了阿拉伯当代戏剧文学。但由于他的剧本注重心理描写和东方哲理的表述，演出效果远不如阅读效果，因而成为“书斋剧”。他的许多优秀剧本被译成汉、英、法、意、德、俄等文字。

1956年陶菲格·哈基姆曾任埃及文学艺术最高理事会专职委员，后当选为埃及作家协会主席、阿拉伯语言学会委员。1958年获埃及国家文学荣誉奖，1977年获“地中海国家最佳思想家和文学家”称号。

## 【特里西诺，G. G.】

(Gian Giorgio Trissino 1478～1550) 意大利剧作家。出身于贵族家庭。一生只写了两部剧作。悲剧《索福尼丝巴》(1524) 表现了强烈的爱国思想和真诚的爱情，为欧洲悲剧开辟了一条新的道路，被誉为文艺复兴第一部典范悲剧。索福尼丝巴是努米迪亚的国王西法克斯的妻子。在一次战争中，西法克斯被古罗马首领马西尼萨俘虏，索福尼丝巴也落入虎口。马西尼萨见索福尼丝巴年轻美丽，就强迫她和自己秘密成婚，随后他恳求古罗马最高统治者斯西皮奥，让索福尼丝巴获得自由，以便他独自占有。斯西皮奥因妒忌不允，宣布索福尼丝巴永远是他的战利品。为了保持名誉，索福尼丝巴服毒自尽。喜剧《相象的人》(1548) 根据普劳图斯的《孪生兄弟》改编，表现了特里西诺在那个时期创立新文学体裁和新语言的愿望，在一定程度上把他当时的戏剧创作经验和古典传统结合了起来。

## 【特列季亚科夫，C. M.】

(Сергей Михайлович Третьяков 1892～1939) 苏联剧作家、诗人。1915年毕业于莫斯科大学法律系。十月革命后，创作宣传鼓动诗歌和戏剧，是“列夫”（“左翼艺术阵线”）的理论家之一。1923年他为爱森斯坦改编了《智者千虑必有一失》，为梅耶荷德改编了《天翻地复》（由法国作家马蒂内的小说《黑夜》改编）。此外

还创作了《莫斯科，你听到了吗?》(1923)、《我要孩子》(1927)等剧本。最有名的剧作是1924年访问中国之后写成的《怒吼吧，中国!》，这部揭露英国殖民主义者奴役中国人民的剧本，于1926年在梅耶荷德剧院公演，获得好评。1933年、1949年中国上海曾两次上演此剧。特列季亚科夫的剧作紧密联系现实斗争，着眼于戏剧的思想教育作用，是苏联20年代宣传鼓动戏剧的代表性作家之一。

## 【特列尼约夫，K. A.】

(Константин Андреевич Тренёв 1876～1945)苏联剧作家。1903年毕业于彼得堡考古学院。1898年开始写小说。1907年后写过一些独幕剧，十月革命后专力从事戏剧创作。1924年所写的悲剧《普加乔夫精神》表现了波澜壮阔的农民起义。1926年问世的《柳波芙·雅洛瓦娅》是特列尼约夫的代表作。剧本写柳波芙·雅洛瓦娅由一个普通的小学女教师成长为一个忠贞革命者的过程。剧中革命英雄主义的渲染同人物细腻的心理描写相结合，事件进展迅速，节奏明快，古老的莫斯科小剧院因演出此剧而走上新阶段。1956年《柳波芙·雅洛瓦娅》在中国演出。



特列尼约夫像

其后的重要剧作有《妻子》(1928)、《经验》(1934)、《涅瓦河畔》(1937)、《安娜·鲁钦娜》(1941)和《统帅》(1945)等。《涅瓦河畔》是苏联较早表现列宁形象的剧本之一。

## 【田中千禾夫】

(1905～　)日本剧作家、导演。生于长崎市。1930年庆应大学法文科毕业。在校期间曾参加新剧协会演员训练所的学习活动。1932年，与川口一郎、森本薰等创办《剧作》杂志，为“剧作派”作家之一。1933年《剧作》杂志发表了他的第一部独幕剧《母亲》，这是他战前现实主义戏剧的代表作。以后10余年间，虽写过几部剧本，但未曾发表。1937年参加文学座，任演员训练部主任和文艺部成员。1944年离开剧团。1951年参加俳优座，任编剧和导演。1954年主持创办《新剧》杂志。

田中千禾夫的戏剧作品有20多部，立意深刻，技巧娴熟。他在1947年完成的《云涯》(1948年文学座首演)被认为是日本第一部存在主义戏剧。以后陆续发表了一些社会问题剧，影响较大的有：《女猿》(1948)、《花子》(1949)、《教育》(1954)、《肥田风土记》(1956)、《圣母马利亚的头》(1959)、《千鸟》(1959)等。《圣母马利亚的头》通过女主人公阿忍的悲惨命运，控诉了第二次世界大战，特别是原子弹爆炸给人们带来的灾难。此剧曾获岸田演剧奖。《千鸟》描写一个在战争中失去儿子和家产的老人坚持反对侵略、反对法西斯主义斗争的故事。

60年代后，他又创作了《请勿伐树》(1961)、《月明星稀》(1962)、《流浪》(1964)、《国语》(1966)、《心理》

(1967)、《藤堂作右卫门的冒险》(1970)等剧本，其中多数由俳优座上演。《藤堂



田中千禾夫像

作右卫门的冒险》一剧把民间故事剧中的幻想因素、歌舞伎剧中的夸张手法以及新派剧的人情色彩等融为一体，创造了一种新颖的艺术风格。在戏剧理论方面，他还有《说话的技巧》、《戏剧文体论序说》等著作。

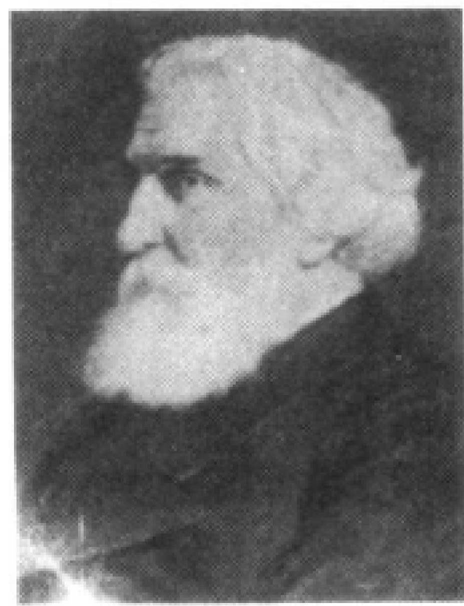
## 【图尔纳，C.】

(Cyril Tourneur 1575? ~1626) 英国戏剧家。写过诗和剧本。1625 年随同 E. 塞西尔爵士远征西班牙，1626 年 2 月 28 日归途中在爱尔兰去世。

图尔纳仅存的两部剧作《复仇者的悲剧》(1606~1607) 和《无神论者的悲剧》(1607~1611) 都是塞内加式的复仇剧，抨击腐败的宫廷、骄奢淫逸的官吏，充满疯狂的仇恨和血腥的杀伐。作者还以他意象丰满的诗歌语言展现出令人心悸的恐怖场面和暗中潜伏的狰狞面孔。《复仇者的悲剧》叙述一件发生在意大利宫廷的故事：贵族青年温迪斯由于未婚妻被老公爵谋害以及公爵之子企图奸污他纯洁的妹妹而决意复仇，他乔装当上公爵之子卢苏里奥索的仆人之后，透露了公爵夫人的乱伦丑行，卢苏里奥索怒闯深宫，被老公爵认为图谋行刺而受监禁，但行刑时出了差错，公爵的幼子代他受了死刑。温迪斯又设计毒死了公爵，杀了卢苏里奥索。最后他自己也未能免于一死。《无神论者的悲剧》写贪婪的无神论者达姆维尔为了攫取兄弟蒙特弗雷尔的财产，指使侄儿查里蒙从军，又谎报他战死，然后让儿子罗萨与查里蒙的未婚妻结婚，并杀了蒙特弗雷尔。由于罗萨身体有病，妻子不能生育，戴姆维尔为防绝后打算越俎代庖，适逢查里蒙受父亲幽灵警告及时赶回制止，达姆维尔举起斧头欲杀侄儿，却把斧头滑落在头上砍死了自己，罗萨也久病不愈而死。一对受伤害的有情人终成眷属。

## 【屠格涅夫，И. С.】

(Иван Сергеевич Тургенев 1818 ~1883) 俄国小说家，剧作家。1818 年 11 月 9 日生于奥廖尔省一个贵族家庭，1836 年毕业于彼得堡大学哲学系，1838 ~ 1841 年在柏林大学进修哲学和历史。19 世纪 40 年代开始文学创作活动，主要文学作品有《猎人笔记》、《罗亭》、《贵族之家》、《前夜》、《父与子》等。1883 年 9 月 8 日，因患脊椎癌病逝于巴黎。



屠格涅夫像

屠格涅夫早期 (1843 ~ 1852) 写过许多剧本，有三类主题：①写贵族的没落，

有《落魄》、《贵族长的早餐》等剧本；②写小人物及其遭遇，有《食客》、《单身汉》、《外省女人》等；③写两代人、两种社会心理的典型人物的冲突，有《物从细处断》、《村居一月》等。

1848年屠格涅夫应史迁普金的请求写了《食客》。剧中主人公库索夫金是个破落贵族，贫穷屈辱的生活使他形成复杂而矛盾的性格。剧本揭露了贵族庄园的腐朽，因而被书报检查机关禁止出版和上演。1861年进行农奴制改革后才得以首演。

屠格涅夫主要的剧本《村居一月》写于1850年。描写民主主义平民知识分子别里亚叶夫和自由主义贵族地主依斯拉叶夫、他的妻子娜达丽亚、他的朋友拉琪汀等人之间的冲突。别里亚叶夫的形象，是屠格涅夫描写民主主义平民知识分子代表人物的初次尝试。

屠格涅夫的剧本没有曲折的情节，剧中事件是在日常生活的背景下自然展开的。他不去明确剧中人物之间的关系，而是让读者和观众从中体会剧中人物内心的思想、感情。屠格涅夫剧本的特点，是以剧中人物的心理状态作为真正的内在的契机，形成剧情发展的矛盾冲突。屠格涅夫认为他的剧本的主要意义是解决“相当复杂的心理问题”。在心理剧的发展上，屠格涅夫的剧本具有重要的意义。1986年人民文学出版社出版了《屠格涅夫戏剧集》，收入屠格涅夫的《村居一月》等主要剧作。

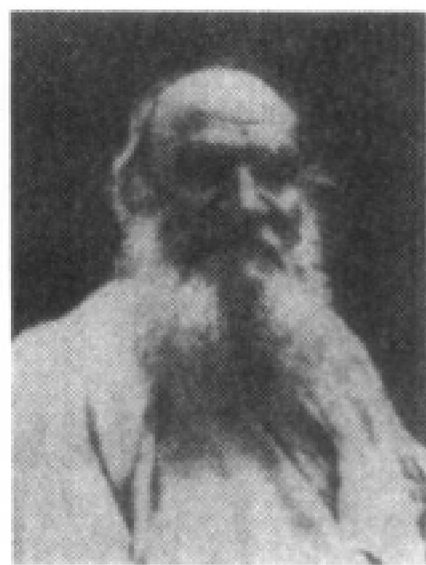
## 【托多罗夫，П. Ю.】

（Петко Юрданов Тодоров 1879～1916）保加利亚剧作家。生于埃列纳城一个富裕家庭，曾在伯尔尼学习法律，后又赴柏林和莱比锡攻读文学。他早期的作品大都以社会生活为题材，后来转向现代派。主要剧作有《人鱼公主》（1904）、《斯特拉希尔——可怕的海杜特》（1905）、《蛇的婚礼》（1910）、《泥水匠》（1902）、《绅士们》（1907）等。前3部取材于民间创作，偏重于描写民俗；后两部为社会剧，带有宗教神秘色彩《绅士们》是他的优秀剧作，剧情发生在19世纪中期，市民和手工业者与统治阶级之间的矛盾和斗争构成该剧的基本冲突。

除剧本外，托多罗夫还著有许多诗歌和短篇小说。

## 【托尔斯泰，Л. Н.】

（ЛеВ НиколіаеВич Толстой 1828～1910）俄国小说家、剧作家。1828年9月9日出生于图拉省克拉皮文县的亚斯纳亚·波利亚纳。1844～1847年先后在喀山大学东方系和法律系学习。1851年去高加索



托尔斯泰像

从军，并发表小说《童年》。此后一直从事创作。1910年11月20日，在离家出走途中逝世。著有《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》等长篇小说及许多中、短篇小说、剧本、政论和文学论文。

在剧作方面，他于1856年写过一些习作。19世纪60年代初写成讽刺喜剧《一个受传染的家庭》。他的重要剧作都写

于世界观激变之后，主要有4部剧本。《黑暗的势力》和《教育的果实》写城乡对立。前者通过农民阿基姆宣扬灵魂得救的思想，试图以宗法制来对抗资本主义的侵入。《教育的果实》嘲弄有教养阶级的精神空虚、游手好闲、沉湎于降神术等迷信活动。另两个剧本《活尸》和《光在黑暗中发亮》均系未完成之作，两剧的共同点是主人公与自己环境的决裂。《活尸》批判当时的法庭和“合法的”婚姻制度，揭露资产阶级体面人物，如卡列宁、安娜·德米特列耶夫娜等人的自私、伪善和冷酷。主人公普罗斯塔索夫认识到社会的丑恶，但既不能同流合污，又无力与之斗争，只能以饮酒作乐来自我麻醉，对社会表示消极抗议。一般认为，《活尸》是一部社会心理剧，剧中人物之间的矛盾主要是道德上和心理上的，并且都是通过对白揭示的。《光在黑暗中发亮》是作者说教气最浓的自传性剧本。主人公萨雷采夫反对私有制，又宣扬“勿以暴力抗恶”和自我完善的思想。他的这些言行，以及他同亲友的冲突，他的探索、徬徨和苦闷，都是作家本人的思想、处境和心情的反映。

托尔斯泰的剧作大都以时代和社会的重大冲突为题材，反映了社会生活的各个方面，形式多样，结构简洁、紧凑，剧情紧紧围绕主题，开展迅速。如《黑暗的势力》中的杀婴在幕后进行，避免了自然主义的场面，《活尸》中主人公迟迟不出场，先由对他持不同看法的人物议论他，这既



《活尸》剧照



《复活》剧照

能激起观众要了解主人公真相的兴趣，又显示了这些人物各自的性格。

## 【托勒尔，E.】

（Ernst Toller 1893～1939）德国剧作家、表现主义戏剧的代表人物之一。生于萨莫钦（今属波兰），父亲是商人。曾在法国上大学。第一次世界大战时自愿从军。战争的经历，使他从资产阶级表现主义作家群中脱颖而出，靠近了战斗的无产阶级。1916年负伤退伍，在慕尼黑和海德堡继续求学。后加入德国独立社会民主党，参加了巴伐利亚的苏维埃共和国，起义失败后被判处5年监禁。1933年希特勒夺取政权后，他的剧作被禁演。他经瑞士、法国、英国，流亡到美国，对前途悲观失望，1939年在纽约自杀身亡。

托勒尔的第一部剧本是表现主义的反战剧作《转变，一个人的搏斗》（1919），描写一个艺术家经过战争走上革命道路，表现手法深受斯特林堡和魏德金德的影响。《群众和人》（1921）是托勒尔的代表作，剧本试图表现作者认为无法克服的群众和个人间的对立。《被释放的沃坦》（1923）旨在露霹和抨击法西斯主义。《熄火》（1930）是一部文献剧，描写了德国十一月革命爆发的经过。在流亡期间，托勒尔写了大量反法西斯的诗歌和剧本，其

中重要的是剧本《哈尔牧师》(1939)，表现了人民与法西斯的积极斗争。

## 【瓦尔泽，M.】

(Martin Walser 1927 ~ ) 德意志联邦共和国剧作家。1944 年被法西斯强征入伍。1947 ~ 1951 年在累根斯堡和图宾根大学攻读文艺学、哲学和历史。1951 年获博士学位。大学毕业后在斯图加特广播电台、电视台任导演。瓦尔泽从 1949 年开始发表小说，1957 年后成为专业作家，曾于 1955 年获“四七社文学奖”，1962 年获豪普特曼奖，1960 年转向戏剧创作。第一部剧作《途中探望》(1961)，以讽刺闹剧的形式，描写一对情敌联合起来对付女人的故事，寓意现实生活中的机会主义思潮。这出戏表现了作者所受荒诞戏剧的影响。《橡树与安哥拉》(1962) 采用讽刺手法，描写一个意志薄弱的人总是跟不上政治气候的变换，成为资产阶级政治风云中的牺牲品，表现了联邦德国在表面现象背后法西斯主义思潮依然存在的主题。1963 年的《比人高大的克劳特先生——给一位不朽人物作的安魂曲》是瓦尔泽的最受欢迎的剧本，剧中讽刺了一个金融巨头如何不肯寿终正寝，借以讽刺资本主义制度。《黑天鹅》(1964) 描写一个青年揭开了父辈在法西斯时代参与屠杀犹太人的秘密，自己却被送入疯人院。瓦尔泽的重要剧作还有《卧室之战》(1967)、《一场儿戏》(1970) 等。瓦尔泽的戏剧创作多采用各种艺术手法反映权势者滥用权势、小人物无能为力等现实生活中的社会政治问题。

## 【瓦格纳，H. L.】

(Heinrich Leopold Wagner 1747 ~ 1779) 德国剧作家。生于斯特拉斯堡的一个商人之家，在当地读法律，与歌德、赫尔德结识，成为狂飙突进运动的代表。1773 年当家庭教师，1774 年作为律师定居法兰克福，一直到逝世。

瓦格纳的第一部剧作是《悔之晚矣》(1775)，描写一个在宫廷供职的女市民反对她的爱子同一个车夫的女儿结婚，结果造成悲剧的故事。作为处女作，这部作品还有缺点，但作者在描写环境和刻画人物方面的功力很突出。《杀婴女人》(1777) 是当时最成功的剧作之一。按照当时的法律，未婚的母亲一律处以死刑，但有些女子失身并非由于自己的过错，而是被贵族诱奸或者强奸。瓦格纳站在受害的妇女一边，向当时通行的法律和道德观念提出了挑战。由于当时无法演出，不得已，瓦格纳又改写成喜剧，题为《艾维辛·洪布莱希特，或母亲们，你们要记住!》(1779) 改写本也遭禁演，一直到 19 世纪，这个剧本才得以演出。

## 【瓦西列夫，O.】

(ОрлинВасилев 1904 ~ 1977) 保加利亚剧作家、小说家。生于弗拉查州弗拉尼亚克村。1924 年加入保加利亚共产党。解放后，担任过人民图书馆馆长等职。



瓦西列夫像

瓦西列夫的第一部剧本《麻风病人岛》(1939)，写医生、教师和农艺师同农民的疾病、愚昧和贫困作斗争的生活。解放后写有《警报》(1951，中译本为《人间乐园》)、《情》(1952)、《幸福》(1954)等剧。这些作品以反法西斯斗争为题材，表现尖锐的社会冲突，获得戏剧界好评。《警报》通过剖析后备役少校维坦一家在反法西斯斗争中的不同表现和相互关系，批判所谓"中立"的错误观点，歌颂革命者的英勇斗争精神。《情》中的主人公马林曾积极参加反法西斯斗争，但解放后却脱离现实生活，陷入个人主义泥坑，最后终于认识了自己的错误。《幸福》描写四个知识分子对不同理想的追求和走过的不同道路，揭示了只有为人民的利益而斗争，才有个人的幸福这一主题。

瓦西列夫还著有多种小说、电影文学脚本和儿童文学作品。曾两次获得季米特洛夫奖金，并获人民文化活动家和社会主义劳动英雄称号。

## 【万比洛夫，A. B.】

(Александр Валентиович Вампилов 1937～1972) 苏联剧作家。生于伊尔库茨克州库杜里克屯，1960年毕业于伊尔库茨克大学文史系。早期创作主要是幽默短篇集《巧合》(1961)。60年代中期以后，在道德心理剧的探索方面有突出贡献。他的剧作有：独幕剧《窗子朝着田野的房子》(1964)，多幕剧《六月的离别》(1965)、《大儿子》(1967)、《打野鸭》(1967)、《外省轶事》(1970)、《去年夏天在丘里姆斯克》(1972)。这些作品大多结合对苏联社会的分析，再现了当代苏联青年的性格风貌。他继承了19世纪俄罗斯文学的现实主义传统，也表现了自己独特的创作个性。他的作品在部分青年剧作家中，具有很大影响。1972年8月万比洛夫在贝加尔湖不幸溺水身亡。他去世后，其剧作全部在国内陆续上演，受到文艺界高度赞赏，并受到东欧、西欧、美国和日本等国戏剧界的重视。1975年在他的故乡库杜里克修建了万比洛夫纪念馆。

## 【王尔德，O.】

(Oscar Wilde 1854～1900) 英国剧作家、诗人。1854年10月16日生于都柏林。父亲是医生，兼有考古学和文学修养。母亲是爱尔兰民族主义诗人。1871～1874年王尔德先后以奖学金进入都柏林的三一学院和牛津的麦格达伦学院，获得学位和奖章。他在学习期间酷爱古希腊文学，并在美学上接受W. 帕特的观点，成为唯美主义信徒。他在1891年出版的长篇小说《道林·格雷的肖像》的序言和论文集《意图》中，进一步发挥了他"为艺术而艺术"的主张：不是艺术反映了现实，而是现实反映了艺术；现实是丑恶的，只有美才有永恒价值；艺术家不应带



王尔德像

有任何功利的目的，也不应受道德标准的约束。在19世纪80年代唯美主义风行一时的伦敦，王尔德惊世骇俗的见解、机智锋利的谈吐和奇装异服引起了广泛的兴趣，成为英国文学史上唯美主义代表人

物。

1885～1886 年，王尔德担任贝尔·梅尔杂志的评论员，1887～1889 年又任《妇女世界》杂志编辑。

在 1891 年出版的长篇小说《道林·格雷的肖像》中，王尔德把哥特式小说的神秘氛围和法国颓废派小说的罪恶描写结合在一起，叙述了一个在唯美和享乐思想引导下纵情恣欲，自取灭亡的故事。同年又有短篇小说集《亚瑟·萨维尔勋爵的罪行》出版，继续讴歌不顾一切追求肉体享乐。他的这一思想在 1892 年用法语写成的独幕诗剧《莎乐美》中达于极致。《莎乐美》取材于圣经《新约全书》马太福音 14 章施洗者约翰之死的故事，以诡异奇谲的想象尽情描写了一种令人毛骨悚然的变态情欲及其残酷结局。此剧因涉及圣经中的人物而被禁演。

1895 年 2 月，王尔德和他的密友《莎乐美》的英译者阿尔弗莱德·道格拉斯的关系触怒了后者的父亲，王尔德被控为“鸡奸者”而遭逮捕审讯。他在监狱服刑期间给道格拉斯写了一封长信，1962 年全文出版。

1897 年 5 月王尔德刑满获释，形神交瘁，随即去了法国，企图继续写作，但留下的唯一作品就是诗集《里丁监狱之歌》(1898)。1900 年 11 月 30 日猝死巴黎。



《莎乐美》剧照



《温德梅尔夫人的扇子》剧照

王尔德的全部文学创作中最有成就的是他的戏剧，但并不表现在他的一些诗剧上，如《莎乐美》、《维拉，或虚无主义者》(1883)、《帕多瓦公爵夫人》(1883) 和《佛罗伦萨的悲剧》(1894) 等，而是特指他的四部社会喜剧，即《温德梅尔夫人的扇子》 (一译《少奶奶的扇子》，1892)、《无足轻重的女人》(1893)、《理想丈夫》(1885 年上演，1899 年出版) 和《认真的重要》(1895 年上演，1899 年出版)。

《温德梅尔夫人的扇子》描写上流社会的门阀偏见造成的隔膜、猜忌和报复纠葛。温德梅尔夫人不了解丈夫私下接济并强要邀请来参加她的生日舞会的埃琳夫人是她的离过婚的母亲，出于嫉妒和报复心理，赌气到了一向在追求她的伯爵家里。埃琳夫人由于自己过去也是这样离开丈夫的，发觉温德梅尔夫人神色有异，随后赶来，在说服后者离开时，被回家来的伯爵和客人们堵在屋里。两位夫人藏了起来，但温德梅尔夫人遗忘的扇子被发现了。埃琳夫人为女儿免于出丑，出来承认扇子是



《温德梅尔夫人的扇子》剧照

自己借用的，并让女儿得以暗中离去。

《无足轻重的女人》中的伊林沃斯勋爵看中青年杰拉尔德·阿布思诺特，想用他当秘书。杰拉尔德的母亲坚决反对，但不愿说明原委，因为她多年前与勋爵有旧，后被当作“无足轻重的女人”加以抛弃，而伊林沃斯与杰拉尔德实际上是父子关系。直到伊林沃斯向杰拉尔德的未婚妻求爱时，母亲才突然揭出真相，并把那个羞愧交加的父亲作为“无足轻重的男人”赶了出去。

《理想丈夫》的主人公戈林爵士是王尔德笔下最讨人喜欢的人物，一个无忧无虑、玩世不恭的单身汉。他以他的机智辩才和对人性的深刻理解，解救了被妻子誉为“理想丈夫”的契尔特恩爵士的困境，使其免受切维利夫人的敲诈，又帮助契尔特恩夫人改正了对丈夫的看法。

《认真的重要》的离奇情节显然是王尔德为炫示才智而虚构出来的，被他称之为“有点闹剧性的喜剧”。青年绅士约翰·沃尔辛格和受他监护的未成年者赛西莉及其家庭女教师同住在乡下的家里。约翰由于爱上了他在伦敦的朋友阿尔杰农·蒙克里夫的表妹格温黛琳，时常要跑到伦敦去；为了掩饰自己的行为，他给自己虚构出一个名叫埃内斯特（意即“认真”）的兄弟，以此作为搪塞赛西莉的借口。然而，当约翰以埃内斯特的假名得到了格温黛琳的爱，向其姨母贾芬斯夫人求娶格温黛琳时，被迫不得不说出自己是个被留在维多利亚车站的一只手提包里的弃婴的往事，并被责令必需查清自己的身世。约翰回到乡下的家，发现阿尔杰农也冒充那位并不存在的埃内斯特到了这里，自称是约翰的兄弟，并且爱上了赛西莉。赛西莉由于充满浪漫的想象，久已倾心于约翰虚构的那个神秘而迷人的“埃内斯特”，因而与阿尔杰农一拍即合。这一来气坏了约翰，随着费芬斯夫人和格温黛琳的到来，爆发了一场混战，结果发现赛西莉的女教师就是20年前把费芬斯夫人之兄的孩子错放在车站手提包里的那位粗心的保姆，而约翰的真名就叫埃内斯特，是阿尔杰农的哥哥。两对恋人终成眷属。

王尔德的社会喜剧通常被视为王政复辟时期及18世纪风俗喜剧一类，而且在形式上与19世纪初的法国佳构剧颇为近似。它的描写范围限于上流社会和那些富有、轻浮、懒散，把生命消磨在无穷尽的茶话、舞会、求婚、离婚、散布丑闻的人们。情节的构造时常依赖于告密的信件、盗窃的首饰、遗忘的扇子和不知生身父母的弃儿这类人为的、巧合的手段。然而，王尔德通过他的剧作中现实的人物、生动的情节，特别是他那些闪闪发光的妙语、警句和反论透露出来的社会的、讽刺的主题，给戏剧增添了新的活力。他的每一部

社会喜剧都在某种程度上反映和批判了维多利亚时代的伪善，从而创造了一种不同于19世纪其他喜剧模式的新型喜剧。

## 【威彻利，W.】

（William Wycherly 1641～1716）英国喜剧作家。1641年5月28日生于英格兰一望族之家。少年时留学法国，王政复辟后返英。曾就读于牛津大学女王学院和法学院，担任过军职，当过演员和演出经纪人。曾因债务坐牢3年，由詹姆斯二世保释出狱。晚年与诗人蒲柏为友，专于诗作。1716年1月1日死于伦敦。著名喜剧作品有《林中之恋》（1671）、《绅士舞蹈教师》（1672）、《乡下女人》（1675）和他最好的作品《光明磊落者》（1677）等。作品描绘了英国复辟时期上层人物的放荡无耻及其对外省的不良影响，讽刺和批判了社会的虚伪，塑造了纨袴子弟、浪荡公子、江湖骗子等各种形象。

## 【威尔逊，L.】

（Lanford Wilson 1937～　）美国剧作家。生在密苏里州一工人家庭，曾在圣地亚哥州立学院攻读绘画和美术史。1959年进芝加哥大学附设的成人戏剧班学习。

自1963～1980年，威尔逊已写了30多部长短剧，其中《埃尔德里奇的诗人》获1967年度维尔依·莱斯戏剧奖；《筑堤人》获1975年度奥比杰出剧作家奖；《巴尔的摩旅馆》获1977—1978年度纽约剧评界奖、最佳外百老汇奥比戏剧奖和约翰·加斯奈剧本奖，并被收进该年度的《十大最佳戏剧集》；《塔利的蠢行》获1980年度普利策戏剧奖。

威尔逊的早期创作大都是实验剧，对外外百老汇的兴起有过促进作用。在创作风格上，威尔逊与T. 威廉斯极为相似，主题大都是描绘美国资本主义社会中千奇百怪的病态。笔下的人物多半是精神上深受压抑或遭到社会排斥的底层人物，诸如潦倒的失业者、妓女、吸毒者、残疾人、精神病患者、性变态者等等。作者深切同情这些在社会中挣扎而处于绝望境地的受难者。唯一不同点是威廉斯的大部分作品弥漫着一种伤感、凄凉、衰败而令人战栗的悲观气氛，而威尔逊作品中的人物，尽管面对残酷的现实生活，却仍然洋溢着一股喜剧般轻快活跃的情趣，对生活并不丧失信心，且坚信自己的理想。

威尔逊在剧本中还探索了人的幽默、爱憎、暴虐、忌妒、贪婪等不同感情。另外还有一种浓厚的怀旧情绪，尊重过去的历史，并认为忘记过去或无知地毁灭历史将会是危险的。家庭也是他经常关心的一个主题，他的剧本中许多人物都在试图寻求美好的家庭。有的西方评论家认为更重要的一点是，威尔逊对人类赋予一种近乎莎士比亚式的爱。他的风格常被誉为“诗意的现实主义”。

## 【威廉斯，T.】

（Tennessee Williams 1911～1983）美国剧作家、小说家、诗人。原名托马斯·



威廉斯像



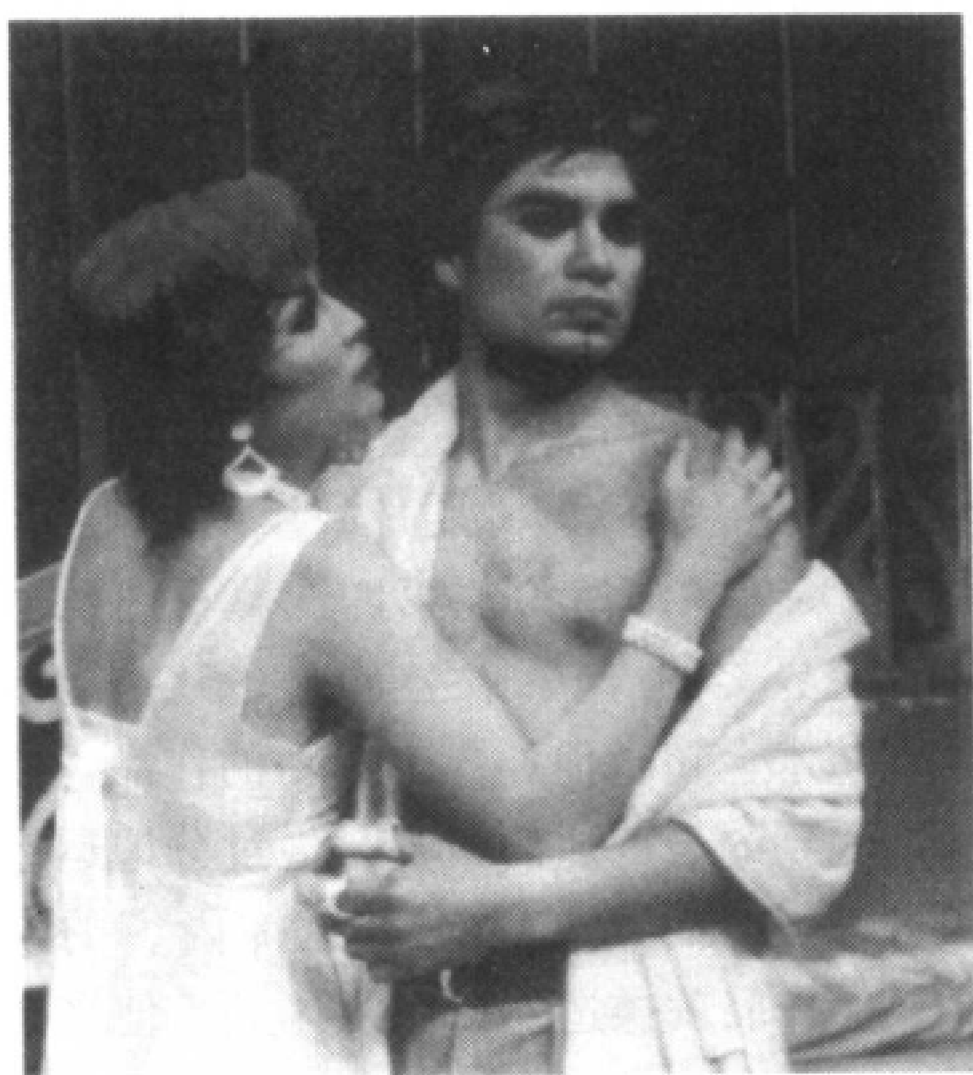
上海戏剧学院演出《热铁皮屋顶上的猫》剧照

拉尼尔·威廉斯。父亲是推销员。威廉斯16岁时发表了第一篇短篇小说。1930年进哥伦比亚的密苏里大学，1932年辍学后当过工人。1936～1937年，他进圣路易斯华盛顿大学学习，在那里发表了他的第一部剧本。1937年，他在衣阿华大学毕业，同年发表了第一篇署名T. 威廉斯的短篇小说。1940年，戏剧协会在波士顿上演他的《天使的战斗》，演出失败。1944年《玻璃动物园》在芝加哥演出后，他成为专业作家。1983年2月25日，他被人发现死在纽约一家旅馆里，据验尸报告是误吞药瓶盖窒息而死。

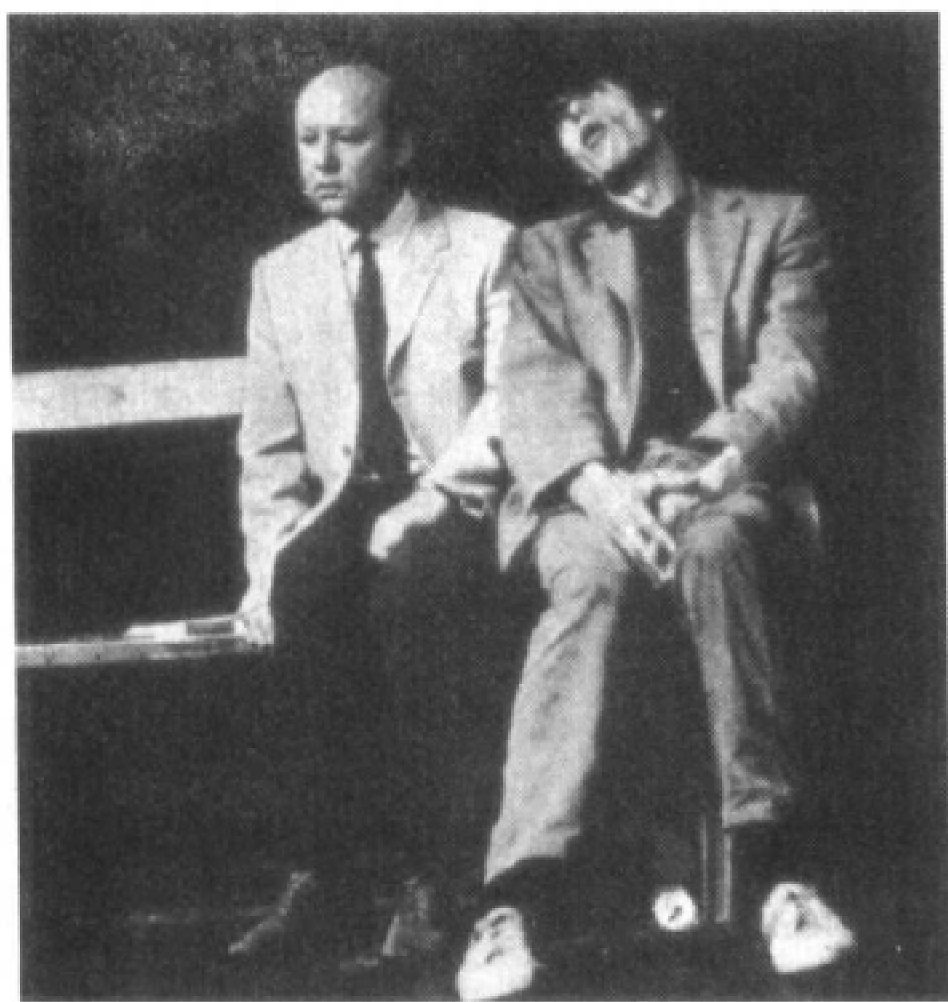
威廉斯是个多产作家，他写剧本也写小说、诗歌和电影剧本，仅多幕剧和独幕剧就有50多部，他的才能表现在剧本创作上，是继奥尼尔以后美国最重要的剧作家。他深受奥尼尔的影响，善于运用表现主义创作手法。但他始终不衰的声誉却是建筑在3部早期作品上的：《玻璃动物园》（1944）、《欲望号街车》（1947）和《热铁皮屋顶上的猫》（1954～1955），后两部剧作获得普利策戏剧奖金。

《玻璃动物园》是威廉斯的成名作。剧本在很大程度上取材于亲身经历。剧中人劳拉和T. 温菲尔德的母亲阿曼达的原型正是作者的姐姐和母亲。阿曼达是个被丈夫遗弃的南方妇女，她善良、勇敢，有一股韧劲。瘸腿女儿劳拉是她的心病，她执意要求汤姆给姐姐物色婚姻对象。汤姆带同事吉姆回家吃饭。吉姆唤醒了劳拉压抑在自卑情绪下的热情，但他早已有了未婚妻。劳拉在绝望中送给吉姆一只摔断了角的玻璃独角兽作为纪念品。作者是借玻璃动物来点明劳拉的脆弱易碎。威廉斯用家庭题材写出的这部悲剧，是通过日常的生活场面来严肃地揭示重大的社会问题的。温菲尔德一家人的痛苦生活，是美国大萧条时期下层中产阶级的生活缩影。此外，他在照明和音乐方面都有独特的设想，还设计了屏幕来加强演出的效果。全剧的台词经过精心推敲，洋溢着浓郁的诗意。

《欲望号街车》写来投靠妹妹的大姐布兰奇·杜波依斯和妹夫斯坦利既互相吸引又互相憎恨的故事，最后布兰奇进了精神病院。布兰奇有一句点题的台词："你所说的是兽欲，单纯的欲望！就是在这个区里开来开去的那辆破街车的名字。"布兰奇虽然生活放荡，但是归根结蒂是个弱女子和受害者。威廉斯把同情倾注在这个"总是依赖陌生人的善心"的女人身上，



《热铁皮屋顶上的猫》剧照



《玻璃动物园》剧照

所以他说，《欲望号街车》写的是“现在社会里各种野蛮、残忍的势力强奸了温柔、敏感和优雅的人”。

《热铁皮屋顶上的猫》虽然头绪纷繁，其中涉及父子矛盾、兄弟矛盾、夫妻矛盾等，但矛盾的焦点无非是谁能成为那2.8万英亩肥沃棉花地的主人。玛吉佯称怀孕，并且强迫她酗酒的丈夫布里克戒酒，直到他使她怀孕，让她生下一个继承人。这段情节淋漓尽致地揭示了玛吉迫不及待地想把这份遗产弄到手的烦燥心情，她就象热铁皮屋顶上的猫。

威廉斯的其他作品至多得到评论家有保留的肯定，如《玫瑰纹身》；有些甚至受到严厉的批评，如《大路》（1953）、《呼喊》（1973）、《夏日旅馆的衣帽间》（1980）等。即使为他第四次赢得纽约戏剧评论界奖的《鬣蜥之夜》（1961）也未能在艺术上超越他那3部成功的作品。威廉斯受到的最普通的指责是他过分地运用象征手法，故弄玄虚，来掩饰内容的空虚，使作品矫揉造作，叫人厌烦。他受到的另一个非难是他的一些作品中充斥着精神病患者、同性恋者和性饥渴者，变成一个病态的世界。威廉斯成名以后，跻身于社会名流，尤其是1949年转居游览地基威斯特以后，同广大人民几乎毫无联系，他只得乞助于象征手法来吸引观众，作品中弥漫着感伤和悲观的气氛，失去了扣人心弦的魅力，无法引起观众共鸣。

## 【威斯克，A.】

（Arnold Wesker 1932～　）英国剧作家。生于伦敦东区一工人家庭，当过学徒、店员、工人、点心师，服过兵役。以后进伦敦电影技术学院学习。受奥斯本的《愤怒的回顾》一剧影响，从事剧本创作。

1958年以来，威斯克陆续发表了10多部剧本。主要有《威斯克三部曲》（《掺麦粒的鸡汤》，1958）、《根》（1959）和《我在谈论耶路撒冷》（1960）以及《厨房》（1960）、《四季》（1965）、《朋友们》（1970）、《婚宴》（1974）、《新闻记者》（1975）、《商人》（1978）、《再骑一次旋转木马》（1978）和《卡里塔斯·克里斯蒂》（1980）等。

1961～1970年，他曾任42中心艺术主任，该中心主要通过工会的支持，掀起一种在工人阶级当中普及艺术的文化运动。



威斯克像

威斯克是一位具有左翼政治思想倾向的剧作家，剧本大都反映了当代英国工人阶级的思想和生活。《威斯克三部曲》是他的代表作，通过对一个信仰社会主义的工人家庭的描写，反映了1936年英国进步的反法西斯运动的高涨直到1956年英国工人运动渐趋衰退的情况。威斯克说，它是一些在特定的社会时期受政治思想推动的人的故事。剧中包含许多有关社会主义和共产主义的理论。

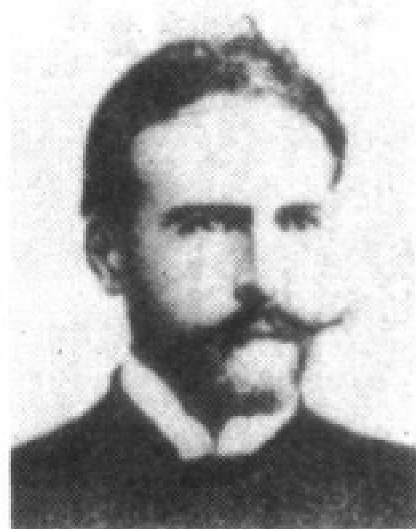
西方评论家认为威斯克是一位分析性的现实主义作家。他曾获英国艺术委员会奖和意大利普里米奥·马佐多戏剧奖。

## 【韦伯斯特，J.】

（John Webster 1580～1634）英国剧作家。出身于伦敦一裁缝家庭。生平不详。他的戏剧创作以悲剧为主，代表作有《白魔》（1611）和《马尔菲的公爵夫人》（1613），内容都是写当代意大利的情杀故事，反映文艺复兴时期贵族宫廷的淫乱、险毒和残暴，充满血腥、谋杀、苦刑、疯狂、情欲等惊人的情境，带有浓厚的情节剧色彩。但韦伯斯特在剧中沿用了当时非常流行的、被莎士比亚在《哈姆雷特》中成功运用的复仇主题，而且诗风苍劲，有些场景和段落写得悲怆动人，戏剧效果强烈，从而受到观众欢迎，成为詹姆士王朝时期两部著名的复仇悲剧。

## 【韦斯皮扬斯基，S.】

（Stanisfaw Wyspiański 1869～1907）波兰剧作家、画家。出身于克拉科夫一个知识分子家庭。中学毕业后在克拉科夫艺术学院学习绘画，后又在克拉科夫大学攻读历史、艺术史和文学史。19世纪末开始戏剧创作，主要作品《婚礼》（1901）写波兰上层知识分子追求个人安乐、对祖国



韦斯皮扬斯基像

命运漠不关心的故事。《华沙歌》（1898）、《列列维尔》（1899）和《十一月之夜》（1904）以1830年11月起义为题材，歌颂了贵族起义将士英勇战斗、不怕牺牲的精神。在《解放》（1903）、《奥德修斯归来》（1907）、《审判官们》（1907）、《齐格蒙特·奥古斯特》（1907）等剧作中，批判了那种认为波兰必须解决危难才能使人类和自己获得解放的观点。

韦斯皮扬斯基的剧作采用象征主义手法，在描写中往往将现实和神话、写实和象征结合在一起，收到独特的艺术效果。它们反映了深刻的社会和历史内容，不同于“为艺术而艺术”的波兰象征派戏剧，在形式上也不同于波兰现实主义戏剧，对波兰浪漫主义戏剧有所继承和发展。

韦斯皮扬斯基是个具有理想追求的戏剧艺术改革家和开拓者。他不仅创作剧本，还从事演出艺术实践，自任导演，做舞台设计（从布景设计、服装设计，到舞台的革新方案）。在演出中，他力图综合各种艺术因素，融汇于统一的空间处理构思之中。他追求一种规模巨大、气势宏伟的演出风格，为此他幻想建造一种“巨型舞台”。韦斯皮扬斯基对舞台艺术的改革，在有些方面比戈登·克雷、阿庇亚、莱茵哈特等还要早一些。他的戏剧活动受象征

主义的影响，但他的思想同戈登·克雷的用“超级傀儡”代替演员的理论是对立的。

韦斯皮扬斯基的艺术活动，对波兰戏剧和舞台美术的发展产生了巨大的影响。

## 【维尔哈伦，E.】

（Emile Verhaeren 1855～1916） 比利时诗人、剧作家、文艺评论家。用法语



维尔哈伦像

写作。1855年5月21日生于离安特卫普不远的圣阿芒镇。1874年进卢万大学读法律。1881年到布鲁塞尔当见习律师。1883年开始发表诗集。1892年加入比利时工人党。1901年后移居巴黎，1916年11月26日死于法国鲁昂。

维尔哈伦共著有4部剧作。4幕剧《黎明》（1901）写护民官杰克·赫仑宁力促群众和交战双方士兵联合起义，想通过不流血斗争使革命取得胜利，结果自己被总督派来的刺客杀死的故事。全剧具有史诗气魄，但结构不够严谨。

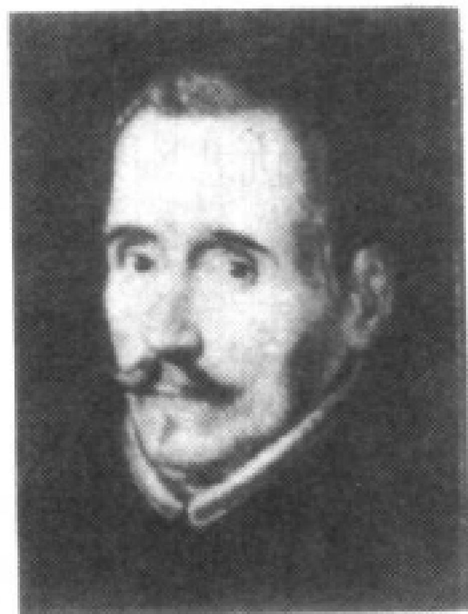
4幕剧《修道院》（1909）是维尔哈伦在戏剧方面的代表作，1917年列为法兰西喜剧院的保留剧目。描写V. 巴尔塔扎公爵出于野心杀死父亲，由一个无辜者顶罪，自己退隐到修道院内。有一天，他深感内疚，向其他修道士们忏悔了自己的罪行。他得到了宽恕，只要不加声张。但沉默压抑着他，他又公开忏悔。教会不能原谅他这一行为，修道士们把他逐出教门。该剧的新颖之处在于勇敢地揭露宗教界的内幕和新旧思想的冲突，每个人物都是一种激情的化身，演出悲怆动人。

《菲力浦二世》（1901）也是着重心理分析的剧作，描写残酷、奸诈的西班牙国王菲力浦二世和正直、有抱负的太子堂·卡洛斯之间隐秘的斗争。

《斯巴达的海伦》（1909）用诗体写成。写希腊神话中的美女海伦象征宿命的爱情，无法逃避疯狂的力量，在周围散布仇恨的种子。风格类似于古典悲剧。

## 【维加·伊·卡尔皮奥，L. F. de】

（Lope Felix de Vega y Carpio 1562～1635）西班牙最重要的也是最多产的剧作家和诗人。自称写过1500部剧本，保留下来的有500余部。1562年11月25日生于马德里供奉宫廷的工匠家庭。自幼聪慧，5岁就懂拉丁文并能写诗，12岁时写出第一部剧本《真正的爱人》。1577年进入阿尔卡拉德埃纳雷斯大学，后参加远征阿速尔群岛的军队。这期间，他写出许多



维加像

爱情诗和剧本，颇获声誉。1588年参加无敌舰队出征里斯本，归来后移居巴伦西

亚，继续为马德里的舞台撰写剧本。1610年回到马德里定居，写出了他最好的剧作。1635年8月27日在马德里去世。

维加被他的同时代人称为“天才中的凤凰”、“自然界的巨擘”、“最富有的也是最贫穷的诗人”。他的才华和他狂放不羁的生活同样令人惊讶。他的声誉高出于所有同时代的作家之上。他的韵文作品有抒情诗、民谣、14行诗、牧歌诗以及史诗；散文作品有长篇小说和短篇小说。使他在西班牙文学史上占有崇高地位的，是他的戏剧作品。



《羊泉村》剧照

维加是西班牙民族戏剧的奠基者。他把已具雏形的西班牙民族戏剧推到了成熟的高峰。他的数量庞大的剧作包括了各种题材，但大部分取自西班牙的历史、传说和当前现实生活，也利用圣经故事、意大利或其他外国题材予以西班牙化。他善于从题材中发现戏剧冲突，以此丰富他的主题思想：尊重王权，保持荣誉，维护民族感情和正统信仰。他重视戏剧结构，冲破古典的“三一律”，以情节和行动作为戏剧的要素，把悲和喜、善和恶、贵族和平民、诗意和激情熔于一炉，如同现实生活一样，并且按照情节和人物的需要，运用各种不同的诗歌格律。他主张戏剧的目的是符合时代精神和观众爱好，要求剧作家和演员直接模仿自然和生活；认为剧本的结构以呈示部、复杂部、结尾部3幕为宜，要求从开始到结束以悬念抓住观众；主张语言充满机智、讽刺，符合角色的身份。为此，他于1609年写了一篇诗体论文《当代写作喜剧的新艺术》，阐明自己的这些戏剧观，体现了黄金世纪文化艺术的人文主义精神。

维加的喜剧（即3幕正剧）可以分为：①宗教剧，如《美丽的以撒》、《好看守》等；②神话剧，如《克里特的迷宫》、《没有男人的女人》等；③古典历史剧，如《亚历山大的伟绩》等；④外国历史剧，如《燃烧的罗马》、《奥东的帝国》、《莫斯科大公》等；⑤本国历史剧，如《最好的法官是国王》、《贝里瓦涅斯和奥卡尼亚统领》、《羊泉村》、《奥尔梅多骑士》等；⑥牧歌剧，如《真正的爱人》、《忿怒的贝拉尔多》等；⑦骑士剧，如《曼图亚侯爵》、《罗尔丹的少年时代》等；⑧意大利情节剧，如《费德里科的猎鹰》、《并非报复的惩罚》等；⑨阴谋剧、风俗剧或称袍剑剧，如《马德里之钢》、《园丁之犬》、《笨女人》、《罎子里的姑娘》、《角落里的乡下人》等。

《羊泉村》是3幕诗体喜剧，1612～1614年写成，1619年首次发表。主题思想为反抗暴政，要求正义、忠诚、秩序。时代背景为15世纪西班牙王权建立初期。剧中图谋反抗王权的贵族费尔南·戈梅斯回到其领地羊泉村，胡作非为，糟踏百

姓。村民同仇敌忾，冲进城堡，将戈梅斯杀死。官方拷问村民，追究凶手，村民一致回答："是羊泉村干的。"最后，天主教国王费尔南多和伊萨贝拉宽恕了全体村民，并将该村直接置于王室的管辖之下。剧中的次要主题为爱情的忠贞、荣誉来自品德而非高贵的出身。

维加继承前人的各种长处，以现实生活为基础，从诗人的感情和幻想进行戏剧构思，并且首先在各种类型的剧本中运用丑角的职能，创造了西班牙的新型民族戏剧，博得了从宫廷到广场的观众欢迎。在他的带动下，涌现了一批同时代的剧作家，形成了黄金世纪的一大戏剧流派。

## 【维森特，G.】

（Gil Vicente 约 1465～1536） 葡萄牙剧作家、演员。出生于里斯本供奉王室的金银工匠家庭，卒于里斯本。1502 年起为宫廷编写和表演宗教剧及世俗剧，尤以世俗剧中的讽刺剧和骑士剧为著名。留存剧作 44 种，其中 16 种为葡萄牙语，11 种为西班牙语，另 17 种为葡、西两种语言。可分为 4 类：①圣礼剧，如《巫婆卡桑德拉》（1513）及三部曲《地狱之舟》（1516）、《炼狱之舟》（1518）、《光荣之舟》（1519）；②喜剧，如《鳏夫的喜剧》（1521）；③悲喜剧，如《星星之山》（1529）、《堂杜瓦尔多斯》（1525）；④讽刺剧，如《谁得到麸皮?》（1509）、《伊内斯·佩雷拉》（1523）。他的剧本采用民间俗语，又长于抒情，人物类型化，具有固定的特征，如假道学的教士、犹太人媒婆、花花公子、纯洁的姑娘以及吉卜赛人、黑人等等，在不同的剧本中反复出现。演出时还插入当时流行的歌唱和舞蹈。

维森特不仅自己登台扮演角色，他的女儿保拉也是当时著名的女演员之一。

## 【维什涅夫斯基，B. B.】

（Всевопод Виталъевич Вишнеский 1900～1951） 苏联剧作家。1900 年 12 月 8 日生于彼得堡，1951 年 2 月 28 日卒于莫斯科。参加过第一次世界大战和俄国十月革命。后曾长期主持苏联作家协会军事委员会工作。



维什涅夫斯基像

维什涅夫斯基 1920 年开始发表短篇小说和特写。1921 年写出第一个剧本《对喀琅施塔得叛乱者的审判》。1929 年创作《第一骑兵队》，1930 年演出成功。但由于没写主要英雄人物而引起激烈争论。1932 年写的《乐观的悲剧》被称为无产阶级革命史诗。剧中充满革命浪漫主义激情，塑造出共产党人的高大形象。1933 年莫斯科卡美尔剧院演出。1955 年列宁格勒普希金话剧院重新演出，取得极大成功，获 1958 年度列宁文艺奖金。1960 年该剧曾在北京上演。他的其他剧本有：《最后的决战》（1931）、《在西方的战斗》（1932）、《辽阔的海洋》（1942，同柯隆和阿扎耶夫合写）、《在列宁格勒城下》（1944）以及电影剧本《我们来自喀琅施塔得》（1933）、《难忘的 1919 年》（1949）等。维什涅夫斯

基曾获列宁勋章,1954～1960年出版了《维什涅夫斯基文集》(共5卷)。

## 【魏德金德，F.】

(Frank Wedekind 1864～1918)　德国剧作家、演员，德国表现主义戏剧的先驱。1864年生于汉诺威。父亲是医生，母亲是匈牙利血统的女演员。魏德金德在瑞士度过了童年，后来曾在巴黎、伦敦、慕尼黑之间过着动荡的生活。大学辍业后作过记者、编辑等。1905～1908年在柏林的德意志剧院工作。他认为决定人的行为的是人的本能而不是社会。他的思想具有小资产阶级的无政府主义色彩。

魏德金德的成名作是剧本《青春觉醒》(1891)，描写一个青年由于倡导性的启蒙而被毁灭，是一部结构松散具有讽刺风格的剧本。魏德金德的大部分剧本都以两性关系及性爱为题材，因而一直受到魏玛共和国和第三帝国的禁止。《地神》(1895)、《潘多拉的盒子》(1904)揭露了社会的道德堕落和资产阶级道德的虚伪。《凯依特侯爵》(1900)是一部悲喜剧，写一个出身于市民阶层的青年为了向上爬而到处招摇撞骗，最后成了统治阶级的牺牲品。魏德金德的主要作品大都写于1905年前。后期剧作有《书报检查制》(1909)、《弗朗采斯卡》(1912)、《赫拉克勒斯》等。他的剧作在死后才逐渐引起人们重视。他在剧中暴露了社会的阴暗、变态，抨击了威廉帝国的专制制度，但缺少理想之光，具有较浓重的悲观色彩。在表现手法上有某些自然主义痕迹，但有时也大胆运用怪诞、象征等手法。他在戏剧形式和内容上的创新受到后辈戏剧家的称赞，布莱希特、凯泽等都受过他的影响。除了戏剧外，魏德金德还创作了大量的小说和诗歌。

## 【魏尔德，T.】

(Thornton Wilder 1897～1975)　美国剧作家。出生在威斯康星州的一知识分子



魏尔德像

家庭，父亲曾任驻香港和上海领事，魏尔德少年时曾在中国念过一年书。1920年毕业于耶鲁大学，1926年获普林斯顿大学法国文学硕士学位，1930～1936年在芝加哥大学执教。他终身独居，在小说、戏剧和学术研究三个领域内均取得成就。

魏尔德一生写过不少剧本，但主要以《我们的小镇》(1938)、《九死一生》(1942)和《媒人》(1954)3剧赢得了剧作家声誉。《我们的小镇》写20世纪初新罕布什尔州一个小城镇的市民日常生活琐事，犹如一首赞美人生并劝告人们莫虚度光阴的抒情诗。《九死一生》是一出表现主义的幻想作品，通过美国一个家庭经历冰河时代、圣经中传说的大洪水以及现代战争3个阶段而幸存下来的梦幻故事，表现人类历史的演变过程。《媒人》是一出笑剧，描述一位寡妇多丽·威列太太撮合4对男女的婚事，并讽刺了商人的自私和专横。

魏尔德是个老派的乐观主义者和提供

娱乐而毫不说教的作家。他喜用东方和古典戏剧的传统手法以及欧洲神秘剧的技巧。1930年他在纽约观看了中国京剧表演艺术家梅兰芳访美演出的京剧后，深受影响，后来他在创作《我们的小镇》时采用了京剧舞台上无布景和极少道具的布置、象征性的摹拟动作以及时空自由转换等手法，给美国戏剧增添了一种新颖的创作技巧，而且对他以后的剧作家，诸如T. 威廉斯和A. 米勒，都产生了一定的影响。

《我们的小镇》和《九死一生》先后获1938年和1943年普利策戏剧奖。魏尔德1963年获美国总统自由勋章。1965年获美国政府首次颁发的国家文学奖。

## 【魏森博恩，G.】

（Günther Weisenborn 1902～1969）德意志联邦共和国剧作家。青年时期在波恩学习医学、德国文学和哲学。1928年迁居柏林，从事戏剧活动。1931年同布莱希特合作改编高尔基小说《母亲》。1933年后遭纳粹通缉，化名克里斯蒂安·蒙克，继续从事写作。1937年任席勒剧院艺术顾问，参加地下反法西斯斗争。1942年被判叛国罪入狱。1945年被苏军解放，被任命为卢考市长。1946年重返柏林，创建赫伯尔剧院。1951年任汉堡剧院主任艺术顾问。1969年逝世。

1928年，魏森博恩发表第一部剧作《潜水艇S4》，采用报告文学手法，表现反战主题，上演后引起强烈反响。战后创作的《地下工作者》（1945），表达了作者从事地下反法西斯斗争的经验；《罪恶的渊薮》（1946）描写两个大资本家的不道德行为；《两个天使下车》（1954）以讽刺喜剧手法，描写两个火星姑娘在地球上的种种遭遇，表现了作者的反战思想；《格廷根大合唱》（1958）歌颂了格廷根18位科学家反对原子备战的精神。重要作品还有《瑙依贝尔夫人》（1935）、《欧伦施皮格尔的叙事谣曲》（1949）、《罗夫特》（又名《丢失的面子》，1956）等。1956年和1961年曾两度访华，并改编昆曲《十五贯》，于1959年在汉堡上演。

反对军国主义、批判资本主义制度，是魏森博恩剧作的重要主题。他晚年提出“无地点戏剧学”原则，认为舞台上的布景、道具和布幕会限制观众的想象力，强调运用陌生化效果和技巧性表演，反对幻觉戏剧。

## 【魏斯，P.】

（Peter Weiss 1916～1982）　瑞典剧作家、小说家、画家。生于德国柏林附近的诺瓦韦斯，1945年加入瑞典国籍。魏斯当过演员，从事过绘画和写作，用瑞典文创作了第一批文学作品。自50年代起，改用德文写作，1960年成为职业作家，曾获多种文学奖金。



魏斯像

魏斯的戏剧创作多取材于历史文献，为了追求剧场效果，他广泛地采用了对话、独白、评论、演说、歌唱、舞蹈、哑剧等多种表现手段。他的著名剧本《马拉被杀记》（1964）采用戏中戏的形式，把

法国大革命的领袖让·保尔·马拉被谋杀的过程呈现于舞台，表现了极端个人主义与革命理想之间的尖锐冲突。剧本《调查》（1965）采用审案戏的形式，反映了纳粹分子在奥斯维辛集中营对犹太人和苏联战俘的残酷迫害，被称为“舞台报告”。重要剧作还有《关于越南的讨论》（1968）、《托洛茨基在流亡中》（1970）、《荷尔德林》（1971）以及根据卡夫卡同名小说改编的《诉讼》（1975）等。

魏斯是联邦德国60年代“纪实戏剧”的代表人物，最初他在奥地利作家卡夫卡超现实主义潮流影响下进行戏剧创作，后很快发展成德语国家“政治戏剧”的重要代表。他把史诗剧、荒诞戏剧和纪实戏剧的手法、技巧统统吸收来，形成一种“总体戏剧”风格。在艺术上他着重塑造群体形象，忽视个性描写。魏斯的小说作品有《与父母告别》（1961）、《逃亡的终点》（1962）等。

## 【沃尔夫，E.】

（Egon Raúl Wolff 1926～　）　智利戏剧家。曾在智利大学学习化学，并任职化学工程师。从小喜爱文学，1956年起开始从事戏剧工作。他的作品都有强烈的政治倾向，表达了左倾的观点和社会抗议的性质。他的第一部剧本《猫头鹰大厦》于1957年由智利大学剧团演出，获得成功。1958年上演的《恐惧的学徒》和1959年上演的《破布夫妻》都是讽刺智利上层社会的作品。他最有名的作品是《女孩母亲》（1960），反映妇女受压迫的低下地位。但是公认为最重要的作品却是1964年发表的《侵略者》，描写一群乞丐和流浪者占领一座富人的住宅，得到充分控制后，就改变了原来的苦相。他的剧作结构严谨，剧情发展颇有奇想，有时带有一定诗意。

## 【沃尔夫，F.】

（Friedrich Wolf 1888～1953）　德国剧作家。

**生平**　1888年12月23日出生在莱茵河畔诺伊维特的一个商人家庭。曾在杜宾根、波恩、柏林学医，1913年获博士学位。他对绘画有浓厚兴趣。青年时代曾游历荷兰、英国等地，1914年任远洋海轮医生，目睹许多劳工的苦难生活。第一次世界大战中在前线当军医。1918年德国爆发十一月革命，沃尔夫被选为萨克森地区中央工人士兵委员会成员。1919年因参加抗议谋杀李卜克内西和卢森堡的示威游行被捕。1920年在鲁尔区当医生，参加领导工人反对“卡普叛乱”的斗争。1921年参加共产主义移民村的实验。1923～1928年当乡村医生。1928年参加德国共产党。1931～1932年参加德国工人运动的戏剧活动，曾游历苏联。1933年希特勒当政后，



沃尔夫像

沃尔夫被迫流亡国外。1938年赴西班牙参加国际纵队，中途被阻。1939年流亡国外期间被法国当局投入集中营。1941年赴苏联，在苏德战争前线做德国战俘宣传工作。1945年返回柏林。1950年获国家奖

金。1950~1951 年出任德意志民主共和国驻波兰首任大使。1953 年 10 月 5 日因患心脏病在柏林逝世。

**剧作** 沃尔夫的一生有两个显著特点：一是他长期以医生为职业，了解下层人民的疾苦和呼声，这对他的戏剧创作起了良好作用；二是他踏上革命道路以后，就把戏剧创作当作工人阶级革命事业的一部分。最初他在德国表现派文学影响下开始戏剧写作。剧作《穆罕默德》(1917）把主人公作为解放奴隶的英雄来歌颂，表现出人道主义精神。《这就是你》(1919)、《塔玛尔》(1921)、《黑色的太阳》(1921)反映出他对资本主义社会的不满情绪。《穷苦的康拉特》(1923)是他创作道路的重要转折点，从此摆脱表现主义，逐步走上现实主义创作道路，艺术技巧也渐趋成熟。这部剧本取材于民间传说，描写 16 世纪德国农民革命先驱者的英雄事迹。《黑暗中的男人》(1924) 描写三个姑娘在一个岛上的生活，表现了厌恶现代文明的遁世思想。《氰化钾》(1929) 是他加入无产阶级革命行列后的第一部剧作，通过表现反堕胎法的斗争，把批判的锋芒指向造成罪恶的统治阶级，剧本 1929 年在法兰克福首演后，1930 年和 1932 年分别在哥本哈根和东京演出，产生很大的社会影响。沃尔夫因此被当局逮捕，后经群众示威抗议而获释。

1930 年沃尔夫创作的名剧《卡塔罗的水兵》，是以 1918 年卡塔罗港口水兵起义失败的事迹作题材写成的。它表现出沃尔夫对无产阶级革命事业的坚强信念。之后，沃尔夫创作了反映 30 年代中国工人斗争生活的剧本《泰扬觉醒了》，表达了剧作家对中国革命的关注，指出机会主义是工人阶级团结对敌的障碍。

自 1933 年起，沃尔夫流亡国外，开始了一个新的创作阶段，写了几部奠定他在德国戏剧史上地位的剧作：《马门教授》(1935)、《弗洛里茨多夫》(1935)、《特洛伊木马》(1937)、《博马舍》(1941) 和《爱国者》(1943)。他以工人阶级战士的姿态，以洋溢的激情和艺术才华，从各个侧面反映了各国人民现实斗争生活。《马门教授》是沃尔夫的代表作，戏剧冲突围绕犹太籍外科医生马门洛克教授展开，有两条情节线索，一条是马门洛克与助理医生、纳粹分子希尔巴赫之间的矛盾冲突，一条是马门洛克与他的儿子、共产党员罗尔夫之间的矛盾冲突。马门洛克企图在两种政治势力斗争中去寻求第 3 条道路，但是纳粹党徒的排犹政策，粉碎了他



《托马斯·闵采尔》剧照

逃避现实斗争的幻想，使他的资产阶级人道主义遭到破灭，最后，他自己成了希特勒恐怖政策的牺牲者。马门洛克在临死前认识到自己的生活道路是错误的，承认儿子罗尔夫走的是一条正确道路。剧本揭露了法西斯主义的罪恶，对为德意志民族生存而斗争的共产党人给予了热情的歌颂，对资产阶级知识分子的动摇软弱和小市民的庸人习性做了有力批判。《弗洛里茨多

夫》反映了1934年2月间奥地利维也纳工人阶级的一次起义，作者把这部剧作称



1946年柏林赫伯尔剧院演出的《马门教授》剧照

为《卡塔罗的水兵》的续篇，它的主题思想着重表现国际工人运动中的斗争策略问题。《博马舍》是沃尔夫于1941年在法国集中营里写成的一部历史剧，它以法国大革命时期的喜剧作家博马舍的生平事迹为题材，创造了一个真实而性格复杂的艺术家形象。另一部充满革命乐观主义精神的剧作《爱国者》，用诗的语言描写了法国人民反对德国法西斯侵略者的英勇斗争，斥责了德国法西斯的暴行，歌颂了人民的爱国主义热情。

战后，沃尔夫回到东柏林。这个时期，他的剧本有《种豆得豆》（1945）、《最后的考验》（1946）和《好似森林中的野兽》（1948），主题思想转向引导青年人对法西斯罪行的思考，更多地着力表现人的内心世界。喜剧《女村长安娜》（1950）表现了劳动人民在建设新生活时清除旧社会遗留下来的恶习和污浊。他逝世前完成的最后一部剧作《托马斯·闵采尔》，以娴熟的技巧成功地塑造了德国著名历史人物闵采尔的艺术形象。

沃尔夫一生共创作了20余部剧作，他是德国社会主义戏剧奠基人之一。他继承席勒戏剧传统，善于有条不紊地展开尖锐的戏剧冲突，层次分明地叙述事件，眉目清晰地塑造人物性格。他的剧作题材广泛，具有强烈的时代感，富于艺术魅力。沃尔夫还写诗歌、论文、电影、广播剧和小说。

1941年《马门教授》和《特洛伊木马》曾在中国延安上演。1959年中国出版了《沃尔夫戏剧集》两卷。

## 【沃尔克尼】

（Örkény István 1912～1979）　匈牙利剧作家、小说家。科苏特国家奖金获得者。毕业于工业大学。第二次世界大战后曾任匈牙利青年剧院和匈牙利人民军剧院编剧。早期的剧作受超现实主义和自然主义影响，有《伏龙涅茨》和《黑鸽子》等。成熟时期的作品带有强烈的理性色彩。

沃尔克尼最成功的剧作是《多特一家》（1967）和《猫戏》（1969）。《多特一家》描写了法西斯主义的心理学模式。它以荒诞的比喻说明法西斯主义的残忍和小人物本身的奴性。《猫戏》是一个独幕



《多特一家》剧照

悲喜剧，描写了两个老年妇女特殊的三角恋爱故事。女主角寡妇奥尔班·贝拉妮不

顾衰老，把自己的爱情强加于人，欲达目的而不择手段。令人感到既可悲，又可笑。以上两剧曾被译成多种文字。

沃尔克尼的其他剧作有《嫡亲》(1974)、《寻找钥匙的人们》等。

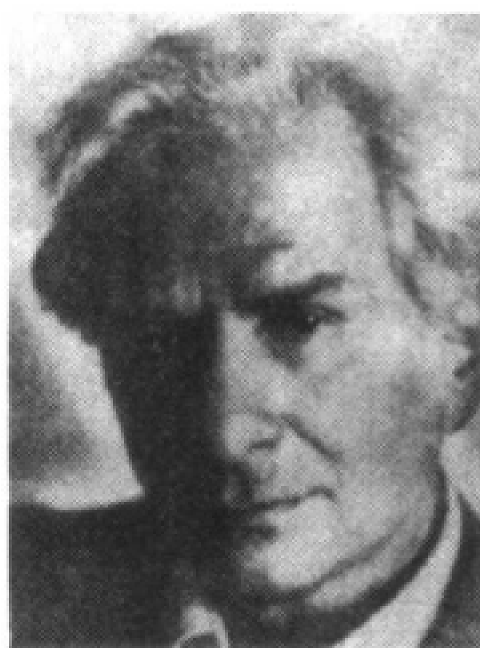
## 【沃里约基，H. M.】

(Hella Maria Wuolijoki 1886～1954) 芬兰女剧作家。原名艾拉·穆利克，出身于律师家庭。原是爱沙尼亚人，后加入芬兰国籍。1908年毕业于赫尔辛基大学哲学系。

沃里约基从1912年开始从事戏剧创作。最早发表的两部剧本《柯依杜拉》(1932)和《燃烧着的大地》(1936)反映了爱沙尼亚的人民生活。1933年她以尼伏加沃里一家为中心，创作出一组反映芬兰农村宗法制瓦解过程的剧本，其中有《尼斯卡沃里家的妇女们》(1936)、《尼斯卡沃里家的面包》(1938)、《尼斯卡沃里家的年轻主妇》(1940)、《尼斯卡沃里家现在如何?》(1953)。此外，沃里约基还创作出正剧《部长和共产党员》(1932)、《法律和秩序》(1933)、《国会议员的女儿胡达·约卡拉》(1933)、《约斯蒂娜》(1937)、《绿色的金子》(1938》年。

## 【沃洛金，A. M.】

(Александр Моисеевич Володин 1919～ ) 苏联剧作家。原姓里弗什茨。1949年毕业于国立电影学院编剧系。曾出版《小说选》(1954)。后致力于戏剧创作，成名作为《工厂姑娘》(1956)。接着又相继创作《五个黄昏》(1959)、《姐姐》(1961)、《委任》(1963)等。这些剧作着意探索社会哲理和伦理道德问题，具有较浓厚的抒情性和人情味。60年代中

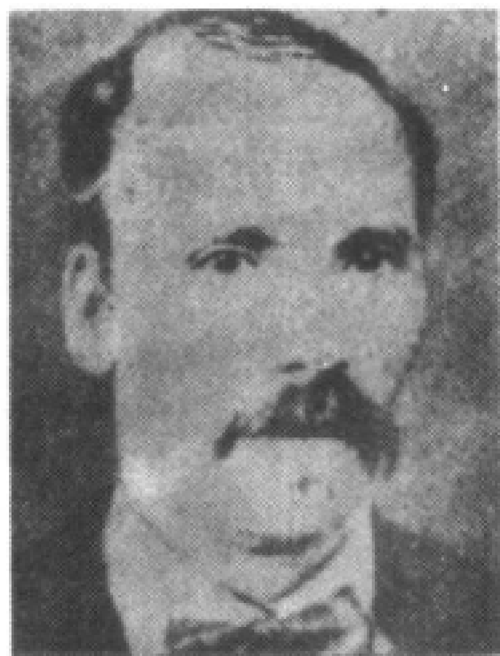


沃洛金像

期后，沃洛金主要创作电影剧本，有《电铃响了，请去开门》、《女儿——母亲》、《秋天的马拉松》、《雨中人》、《和相爱的人别分手》等。这些作品表现手法十分简洁，场景少，对白占很大比重，被认为是一种介于电影与戏剧之间的文学剧本。80年代创作的舞台剧有《蜥蜴》和《淡黄头发的女人》等。

## 【沃依尼科夫，Д.】

(Добри Войникво 1833～1878) 保加利亚戏剧家，民族戏剧的奠基人。生于舒门城。自幼爱好戏剧。1858年开始写作



沃依尼科夫像

具有爱国内容的剧本并组织戏剧演出，后因引起土耳其统治者的不满流亡到罗马尼

亚，在当地的保加利亚革命流亡者中组织起戏剧团体。1866年他的剧团第一次演出民族剧《斯托扬大队长》。他的主要剧作有《拉依娜公主》(1866)、《普列斯拉夫宫廷的受洗》(1868)、《保加利亚公主维利斯拉娃》(1870)、《勇敢者》(1871)、《被曲解的文明》(1871)、《一名欧化的土耳其人》(1876)。这些作品以历史题材为主，强调民心一致和团结对敌的重要意义，揭露资产阶级唯利是图、压榨人民的本性，嘲笑了他们的愚笨与精神空虚。《被曲解的文明》一剧反映的是19世纪保加利亚的现实生活，揭露资产阶级盲目崇拜西欧文明、模仿西欧生活方式的种种媚外丑行及希腊教会在精神上奴役保加利亚人的本质。剧本在国内外演出时，都受到好评。

## 【乌西格利，R.】

(Rodolfo Usigli 1905～1980)　墨西哥剧作家。少年时期即从事戏剧活动。1924年起开始撰写戏剧评论，1935年去美国耶鲁大学研究戏剧。回国后于1940年创办“夜半剧团”。曾在墨西哥国立大学教授戏剧，并曾当过外交官。他的剧本大都以当代社会问题为主题，对墨西哥的社会现实进行分析和嘲讽。他善于刻画出各阶层的典型人物，并以实验戏剧的创新风格冲破了商业戏剧对舞台的垄断。最著名的作品是3幕剧《做手势的人》(1937)，用讽刺手法抨击墨西哥政治中的黑暗面，揭露地主资产阶级政客的凶残手段。主人公鲁比奥是一个清贫的历史教员，因为名字相同，面貌相似，被误认为多年前遭到暗杀的革命军将军鲁比奥，于是被某些别有用心的人推上政治舞台，当选为省长。正当他想趁机有所作为、实现自己的政治理想时，又被原来暗杀鲁比奥将军的凶手所暗杀。其他作品有《孩子与雾》(1936)，《哈诺是个姑娘》(1952)，《全家在家吃晚饭》(1949)，三部曲《影子的冠冕》(1947)、《火的冠冕》(1961)、《光的冠冕》(1969)等。戏剧评论著作有《墨西哥戏剧的道路》(1933)、《戏剧剖析》(1967)等。

## 【吴金吴】

(UKyinU 1773?～1838)　缅甸剧作家。棉坦镇新榜卫村人。曾任宫中总管戏剧艺人的文书官。他具有丰富的音乐舞蹈知识，写过不少诗歌和剧作。他有据可考的剧作有9部，其中3部只有篇名。他的剧作多取材于神话传说，但往往有所隐喻，如《巴勃亨》、《德瓦贡班》、《温甘达》、《玛霍》等。他的剧作语言简练，通俗易懂且格律工整。每幕结尾，剧中人请乐师奏乐时所作的诗白，词藻华丽，简短明了，含意深刻。在个别剧的末尾他还用了收场诗，这也是他的一种创新。

## 【武者小路实笃】

(1885～1976)　日本小说家、剧作家。生于东京。1906年入东京大学社会学科，翌年退学。1910年和志贺直哉、有岛生马兄弟、长与善郎等创办《白桦》杂志，成为“白桦”派的代表作家。他针对当时自然主义文学所散播的消极悲观情绪，提倡以自我为中心，主张人应该有理想，并为之努力工作。这个时期的剧作有《一个家庭》、《某日的梦》、《养父》等，反映了他对生活的向往。

1914年第一次世界大战爆发后，武者小路恢复并发展了原来的人道主义思想，

明确反对帝国主义战争，创作了两部反战主题的剧本《他的妹妹》和《一个青年的梦》。鲁迅在1919年把后者译成中文，在《新青年》杂志上发表。

第一次世界大战结束前后，武者小路热心于乌托邦式的“新村”运动，剧本《新浦岛之梦》正是他这种思想的体现。它描写一个名叫浦岛的渔夫在梦中看到龙宫里的美好生活，醒来时也想在人世间修造这样一座“龙宫”。剧本《人间万岁》(1922)的发表，说明作家已从对抽象道德的追求转向对生命的讴歌。1923年《白桦》停刊，“新村”解体。他带着一种孤独的情绪，写了《爱欲》、《画室主人》、《孤独之魂》等剧本。以后就转向长篇小说的创作和绘画研究。他的主要剧作在30年代初期就有了中译本。1951年他被授予文化勋章，1952年为艺术院会员。

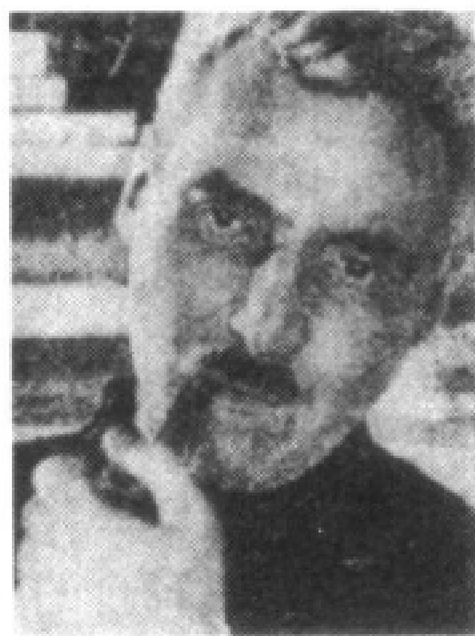
## 【西蒙，N.】

(Marvin Neil Simon　1927～　)　美国剧作家。出生在纽约一贫困的犹太裔服装推销员家中，1944～1945年，先后在纽约大学和丹佛大学念过两年书。卓别林的喜剧电影给他很大影响。1931年第一出喜剧《吹起你的号角》使他在百老汇崭露头角。此后20多年，他写了20多部剧本和十几部电影脚本，并被誉为“百老汇喜剧之王”。

主要作品包括《赤脚在公园里》(1963)、《华而不实的女人》(1970)、《最后的狂恋者》(1969)、《一对怪人》(1965)、《纽约二号街上的囚犯》(1971)、《快乐的小伙子们》(1972)、《第二章》(1977)等。西蒙后写的两出戏《布莱顿海滩回忆录》(1983)和《从军布鲁斯》(1985)是半自传体剧作。前一出戏讲犹太少年尤金的家庭生活，其中两兄弟的关系被经济大萧条的阴影笼罩着。此剧涉及了几乎所有困扰着美国社会的问题：金钱、权势，以及在复杂多变的世界上，在一片精神混乱中，寻找自我；后一出戏讲尤金在军队里遭受歧视的境遇，此剧获1985年度百老汇托尼最佳戏剧奖。西蒙剧作中的人物都是观众所熟悉的普通人，内容也不涉及深奥题材，他拿美国一般观众所喜闻乐见的通俗笑料做素材，也多多少少揭示了美国社会中形形色色的令人深思而无法解决的矛盾。

## 【西蒙诺夫，К. М.】

(Константин Михайлович Симонов　1915～1980)　苏联小说家、诗人、剧作家。生于彼得堡一军官家庭。1938年高尔基文学院毕业后投身文学活动。曾任苏联作协书记处书记、《新世界》月刊主编和《文学报》主编。1974年获苏联社会主义劳动英雄称号。



西蒙诺夫像

西蒙诺夫在小说、诗歌、戏剧诸方面均有所成就。曾多次获斯大林奖金和列宁奖金。

西蒙诺夫写过4部话剧，即《我城一少年》(1941)、《俄罗斯人》(1942)、《俄罗斯问题》(1946)和《第四个》

(1961)，前3部均获得斯大林奖金。《我城一少年》描写革命胜利后成长起来的青年一代，表达苏联人民对反法西斯战争的必胜信心；《俄罗斯人》通过卫国战争初期敌占区人民和游击队的斗争事迹，揭示苏联军民万众一心和坚强不屈的英雄主义精神，剧本曾在国内几乎每个剧院上演；《俄罗斯问题》描写一个战时曾在苏联采访的美国记者和出版商之间的冲突，揭露美国统治集团的反共和冷战阴谋。

## 【西蒙诺夫，P. H.】

(Рубен Николаевич Симонов 1899～1968)　苏联演员、导演。1920年入莫斯



西蒙诺夫像

科艺术剧院第三实验培训所（1926年后改名为瓦赫坦戈夫剧院），1939年出任瓦赫坦戈夫剧院总导演，1946年获苏联人民艺术家称号。1946年担任史楚金戏剧学校教授。导演过的剧目有波戈廷的《带枪的人》(1937)、柯涅楚克的《前线》(1942)以及根据高尔基同名小说改编的《福玛·高尔杰耶夫》(1956)、Л. Н. 托尔斯泰的《活尸》(1962)等。他在50年代中期发表的论文《论"体验派"和"表现派"戏剧》首次提出"体验派"和"表现派"相结合的可能性，引起巨大反响。

## 【席勒，J. C. F.】

(Johann Christoph Fiedrich *von* Schiller 1759～1805)　德国剧作家、诗人。



席勒像

**生平**　1759年11月10日生于符腾堡公国的马尔巴赫。父亲是外科医生。席勒13岁进入实行专制教育的卡尔军事学校，先学法律，后转学医。这段生活使他逐渐形成顽强的反封建思想，为他青年时期的抗暴戏剧创作打下了基础。18岁时，席勒开始秘密写作他的第一部成名剧作《强盗》。




《强盗》剧本书影

1780年12月席勒在军事学校毕业后，在斯图加特当军医，自费出版了《强盗》，

曼海姆民族剧院于1782年1月13日首演，引起强烈反响。席勒因此触怒公爵，被禁闭2周，并被命令禁止再写戏剧。在禁闭室里，他酝酿创作市民悲剧《露伊斯·米勒》，后改名《阴谋与爱情》(1784)。这时他的第二部剧本《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》已完成大部分。1782年9月22日夜里，席勒逃离斯图加特，辗转至迈宁根附近的鲍尔巴赫庄园居住。在这里他了解到农民的疾苦和剥削者的荒淫，完成著名悲剧《露伊斯·米勒》(1782)，再次修改《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》，并构思新的剧本《唐·卡洛斯》。在流浪期间，他已开始考虑写作另一个剧本《玛丽亚·斯图亚特》的计划。1783年7月27日应剧院经理达尔贝格之邀回到曼海姆，任剧院剧作家。

1784年1月11日，《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》在曼海姆剧院首次演出。4月，《阴谋与爱情》上演，效果强烈。在曼海姆剧院，他向伊夫兰特等名演员学习到许多戏剧方面的知识。他还向剧院经理提出一份建立剧评制度的计划，企图发展民族戏剧，但遭到拒绝。随后，他筹办《莱茵塔莉亚》杂志，在发刊宣言中提出“把舞台当作道德讲坛”，严厉抨击封建专制，



北京青年艺术剧院演出《阴谋与爱情》剧照



《唐·卡洛斯》水墨稿

主张建立民族文化。9月间，被剧院解聘。

席勒于1785年4月17日抵达莱比锡，住在一个农民家里。同年夏，写出名诗《欢乐颂》。秋天，移居德累斯顿，修改完成《唐·卡洛斯》(1787)，写成小说《失去荣誉的罪犯》。

由于法国大革命前夕欧洲社会思潮动荡，席勒内心充满矛盾。为了摆脱创作困境，1787年7月21日，席勒来到早已向往的魏玛。因为当时德国文坛三大人物——赫尔德、维兰德和歌德都生活在这里。席勒在他们面前深感自己知识不足，因而痛下决心，研究历史和康德哲学。这个阶段，席勒的主要精力集中在对历史研究和对古希腊文化艺术研究方面，写出《尼德兰独立史》(1788)和《三十年战争史》(1791～1793)两部重要历史著作。主要诗作有《希腊诸神》和《艺术家们》等。还翻译了欧里庇得斯的悲剧《伊菲革涅亚在奥利斯》和《腓尼基少女》的片断。

1788年12月，席勒由卡尔·奥古斯特公爵和歌德推荐担任耶那大学历史副教授。1789年5月11日席勒迁居耶那，所讲课程受到学生们的极大欢迎。此后数年间，席勒研究了美学和康德哲学，重要著作有《论悲剧艺术》、《论人的审美教育书简》(1795)和《论朴素的与感伤的诗》(1795)等。席勒的美学思想较为复杂，

一方面过分强调美育作用，认为美育可以达到社会和谐；另一方面也总结了文艺发展规律，指出现实主义和浪漫主义两种创作方法的存在和区别，为德国美学作出了贡献。1789 年，面对法国资产阶级革命，席勒起初表示欢迎，但当革命日益深入时，却反对采用暴力手段，对革命感到失望。这种情绪反映在他的美学著作《理想和生活》和诗歌《大钟歌》里。席勒从现实逃入理想王国，企图在思想领域寻找解决现实问题的途径。



《威廉·退尔》剧照

从 1794 年起，席勒与歌德开始密切合作，友谊日深。他们合作的 10 年中硕果累累，把德国文学推到一个新阶段，即古典文学时期。席勒在歌德影响下，逐渐摆脱康德唯心主义哲学影响，焕发出文学创作的巨大热情，写出了古典文学的代表作。其名剧《华伦斯坦》(1799) 三部曲、《奥尔良的姑娘》(1801) 和《威廉·退尔》(1804) 就是在这个时期创作的。席勒还写了叙事诗《潜水者》和《手套》等。1799 年 12 月，席勒迁居魏玛，翻译莎士比亚的《麦克白》和拉辛的《菲德拉》等剧，还与歌德一起从事舞台艺术实



德国魏玛民族剧院前 J. C. F. 席勒和 J. W. von 歌德铜像

践。他在魏玛剧院排演了歌德的《埃格蒙特》和莱辛的《智者纳旦》等剧，表现出旺盛的创作力。席勒的剧作还有《玛丽·斯图亚特》(1801)、《墨西拿的新娘》(1803)、《德梅特里乌斯》片断，以及根据意大利剧作家戈齐的童话剧《杜朗多》改编的同名剧本。1805 年 5 月 9 日席勒逝世。

**戏剧创作** 作为狂飙突进运动和古典文学主将之一的席勒，其文艺创作反映了这一历史时期德国的现实。他个人坎坷的生活经历及思想、气质，决定着他的文艺作品具有强烈的反抗精神和要求国家民族统一的愿望。

席勒的戏剧创作分为狂飙突进运动和古典文学两个时期。狂飙突进运动阶段的



1799 年上演 J. C. F. 席勒的《华伦斯坦的兵营》舞台画

剧作有《强盗》、《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》、《阴谋与爱情》和《唐·卡洛斯》。古典文学时期的剧作有《华伦斯坦》三部曲、《奥里昂姑娘》、《玛丽亚·斯图亚特》、《墨西拿的新娘》、《威廉·退尔》和《德米特里乌斯》(1804)片断。

《强盗》和《阴谋与爱情》贯串着反抗封建暴君、要求自由平等的资产阶级人道主义思想。这两部剧作奠定了席勒在德国戏剧史上的重要地位。《强盗》凝结着席勒在卡尔军事学校学习时期亲身经受的专制统治的痛苦经历和愤怒心情，它表达了狂飙突进运动时期一代青年的抗暴呼声。剧本充满革命激情，气势磅礴，以卡尔和弗朗茨兄弟二人的矛盾冲突为主线。揭露封建统治者的丑恶行径，讴歌青年的反抗精神。

《强盗》之后，席勒在生活困境中写出第2部剧本《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》。它通过16世纪意大利热那亚共和国贵族内部的一场争斗，反映人民追求自由与野心家篡夺权力的尖锐矛盾。《阴谋和爱情》是青年席勒最成功的作品，描写某公国宰相瓦尔特为巩固自己的家族在宫廷中的地位，不惜破坏儿子斐迪南德和平民少女露易丝的爱情，强令斐迪南德向公爵的情妇米尔佛特夫人求婚，但因儿子的坚决反抗而失败。后又采取离间手段，威逼露易丝给宫廷侍卫长卡尔布写假情书。此计得逞，阴谋毁灭了爱情，露易丝和斐迪南德服毒身死。这个剧本刻画了几个性格鲜明的人物：尊严纯洁的露易丝是德国文学中优秀的妇女形象之一，她体现了新兴资产阶级面向未来的思想感情。她的父亲米勒是市民阶层的代表人物，为了捍卫自己的人格和尊严，向封建权贵发出了愤怒的反抗呼声。这个剧本结构严谨，人物集中，戏剧冲突尖锐曲折，情节发展条理清晰，尤以在矛盾纠葛中展示人物性格见长。《唐·卡洛斯》反映的虽然是16世纪西班牙宫廷内部的一场斗争，但精神实质仍然是揭露控诉德国诸侯邦国的专制统治，宣扬自由、平等、博爱思想。从这个剧本开始，席勒改用韵文写作，并且注重对人物的客观描写，这已显示出古典文学的特征。

《华伦斯坦》(1799)三部曲是席勒的重要历史剧，分为《华伦斯坦军营》、《皮柯洛米尼父子》和《华伦斯坦之死》，通过广阔的历史背景，气势磅礴地反映了德国三十年战争史(1618～1648)。华伦斯坦是皇家军队统帅，他为克服宗教纷争、结束战争、统一德国，不惜与瑞典秘密勾结，反对皇帝，而最后为部下所杀。华伦斯坦是一个性格复杂的人物，他能征善战，是一位很受部下拥戴的统帅，但又是一个雄心勃勃，觊觎王位的野心家。老皮柯洛米尼的儿子马克斯是席勒歌颂的一个热爱自由、真正关心德国统一的青年，他原先十分爱戴华伦斯坦，后得知他阴谋叛国，即与之决裂，勇敢地战死沙场。《华伦斯坦》是一部史诗戏剧，结构宏伟，形式开阔，多侧面地展示社会生活面貌。歌德十分赞赏这部巨著，经其推荐，魏玛剧院于1798年10月12日上演《华伦斯坦军营》，以后，第2、3部也相继在此搬上舞台。从此，席勒与歌德相互合作，建设魏玛民族剧院。

《玛丽亚·斯图亚特》是一部悲剧，它取材于16世纪英格兰女王伊丽莎白谋害苏格兰女王玛丽亚的故事。但席勒却从德国历史上新教诸侯造成国家分裂落后局面的现实状况出发，把批判的矛头指向伊丽莎白，揭露其阴险残暴，鞭笞其以谋刺女王的罪名杀害玛丽亚之丑行。席勒把主要笔墨用在玛丽亚即将受刑时的心理刻画

上面，在严峻的戏剧环境中，揭示对立双方人物的行动和心理变化，造成强烈的戏剧效果。席勒对玛丽亚表示同情，塑造了一个与历史人物不同的戏剧形象。《奥尔良的姑娘》是一部表现爱国主义主题的剧本。题材出自英法百年战争时期法国农村姑娘、民族英雄贞德带领军队解救奥尔良的故事。剧作反映了人民群众要求驱逐侵略者，收复失地的愿望，充满激情，诗意浓烈。1801 年 9 月在莱比锡演出时，观众脱帽向这位戏剧家致敬。《墨西拿的新娘》（1803）是席勒模仿古希腊悲剧写成的一部剧作。墨西拿的侯爵夫人生有 2 男 1 女。女儿出生前，神祇说她将使自己的两位兄长丧生。父亲决定将女儿弄死，但母亲却把她送进了修道院。女儿长大后，两位不知真情的兄长对她产生了爱情，为此弟兄二人相互仇杀。这是一部命运悲剧。

《威廉·退尔》是席勒完成的最后一部现实主义名剧。它以 14 世纪前半期瑞士人民结盟反抗奥地利统治者的英勇斗争事迹为题材，利用和改造退尔的民间传说，创作了一部歌颂受压迫民族为自由和独立而战的爱国主义诗剧。剧本突出人民群众在反抗斗争中的作用，把主要英雄人物猎手退尔放在尖锐的戏剧冲突中去表现，让他在无法回避的现实面前，奋起反抗，投入广大人民解放祖国的洪流中去。作品语言质朴纯洁，富于抒情色调，感情深挚真切，风格高雅雄伟，被公认为席勒晚年最成熟的剧作。1804 年 3 月 17 日在魏玛剧院首演时，观众把这部剧本视作召唤人民团结起来，驱逐拿破仑侵略者的信号。

完成《威廉·退尔》后，席勒在病中立即着手创作另一部借异国题材反映德国现实问题的剧本《德米特里乌斯》，但只写出片断就去世了。从他遗留下来的计划中能够看出，剧本将继承《华伦斯坦》的现实主义风格，充分展示俄国广阔的社会生活面貌，忠实地反映那儿的风俗人情和民族特点。

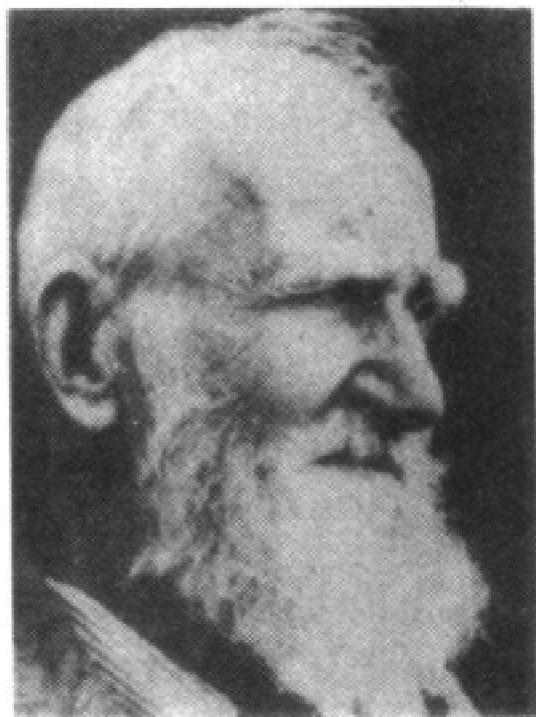
席勒的剧作《强盗》、《阴谋与爱情》、《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》、《唐·卡洛斯》、《华伦斯坦》、《奥尔良的姑娘》，《威廉·退尔》、《杜朗多》等都有中译本。根据《威廉·退尔》故事创作的《民族万岁》于 1938 年在重庆上演，深受抗日人民群众的喜爱。《阴谋与爱情》在中华人民共和国成立后由中央戏剧学院首次搬上中国舞台，此后，多次由各剧团演出。

## 【萧伯纳】

（George Bernard Shaw 1856 ~ 1950）

英国戏剧家。现译 G. B. 萧。

**生平**　1856 年 7 月 26 日生于都柏林基督教家庭。父亲一度在法院任闲职，后改营粮食业，长期亏损，又嗜酒，无力养家。母亲是优秀的女中音歌手。萧伯纳中学毕业后即在一家地产公司当小职员。1876 年到伦敦从事新闻工作，一直持续到 1898 年。写过很多笔锋犀利的艺术评论文章，对一代文艺的发展发生了巨大的影响。



萧伯纳像

1882年，萧听了美国经济学家亨利·乔治的演讲，开始领悟到经济学在社会主义思想中的重要地位，从而研读了19世纪初英国资产阶级古典政治经济学学者大卫·李嘉图等以及马克思的著作。1884年加入新成立的费边社，经常发表演说和文章，宣传用渐变的方法从资本主义过渡到社会主义，反对暴力革命。

1890年，易卜生的剧本《玩偶之家》在伦敦上演，遭到剧评界的抨击。萧挺身而出，发表了题为《易卜生主义的精髓》的论文，为他一贯倡导的以表现思想为主旨的新戏剧大声疾呼。1884年，他曾接受剧评家阿切尔建议，合写一部由W. 阿切尔提供情节、萧编写台词的剧本，后因意见不合而流产。8年后的1892年，萧独立完成了这部剧，命名为《鳏夫的房产》，同年12月9日由独立剧社在皇家戏院上演。演出不成功，但萧却从此发现了舞台是宣传他的思想的理想媒介，从此致力于戏剧创作。1898年，萧与夏洛特·佩恩-汤森德结婚。1925年萧获诺贝尔文学奖，并把所获奖金用于建立一个促进英国人民了解瑞典文学的基金会。30年代萧作了环球旅行，1933年曾访问中国，并与宋庆龄、鲁迅等会见。1950年11月2日逝世。



《武器与人》剧照



《魔鬼的门徒》剧照

**剧作** 在漫长的戏剧创作生涯中，萧共完成了51部戏剧，成为莎士比亚以后最伟大的英国戏剧家。在易卜生的影响下，萧一贯反对以王尔德为代表的“为艺术而艺术”的观点，大力倡导和创作以讨论社会问题为主旨的“新戏剧”，对20世纪英国戏剧和世界戏剧的发展作出了重大的贡献。他的剧本不仅有丰富的思想内容和社会意义，而且在艺术构思方面不断创新，对欧洲现代戏剧的象征、表现及荒诞手法均有尝试和探索。由于他的剧作中的



《人与超人》剧照

戏剧冲突主要是思想和信念的冲突，每出戏里几乎都有问题讨论的场景和广泛详尽的舞台指示，而且时常冠以讨论政治或哲学问题的长篇序言，用以帮助人们了解和接受他的戏剧。然而，不论他自以为他的戏剧具有多么强的教育和宣传目的，它们的效果却主要来自他对人的极大关注，他对妙语警句的爱好和他对戏剧语言的天才处理。《薄情郎》（1905）把爱情和婚姻当作一种游戏来处理，萧曾称之为“机械的闹剧和真实的污秽的混合物”。《华伦夫人的职业》（1925）写华伦夫人出身贫困，后来靠开设妓院赚了钱，让女儿受了高等教育。女儿发现母亲的底细之后，离家出走，去伦敦开始独立的新生活。萧说他写这部剧的目的是为了唤醒人们的注意：“卖淫并非由于女性的堕落和男性的淫乱造成的，而是由于妇女遭到残酷的压迫和剥削以致其中最穷困者被迫卖淫为生。《鳏夫的房产》和这两部剧本合称“不愉快的”戏剧。

“愉快的”戏剧包括《武器与人》（1894）、《康蒂妲》（1895）和《难以逆料》（1898）。《武器与人》讽刺战争的虚伪的英雄主义和理想主义。《康蒂妲》被萧称为神秘剧。康蒂妲是伦敦贫民区一位



《皮格马利翁》剧照

信奉社会主义的牧师的妻子。牧师的朋友

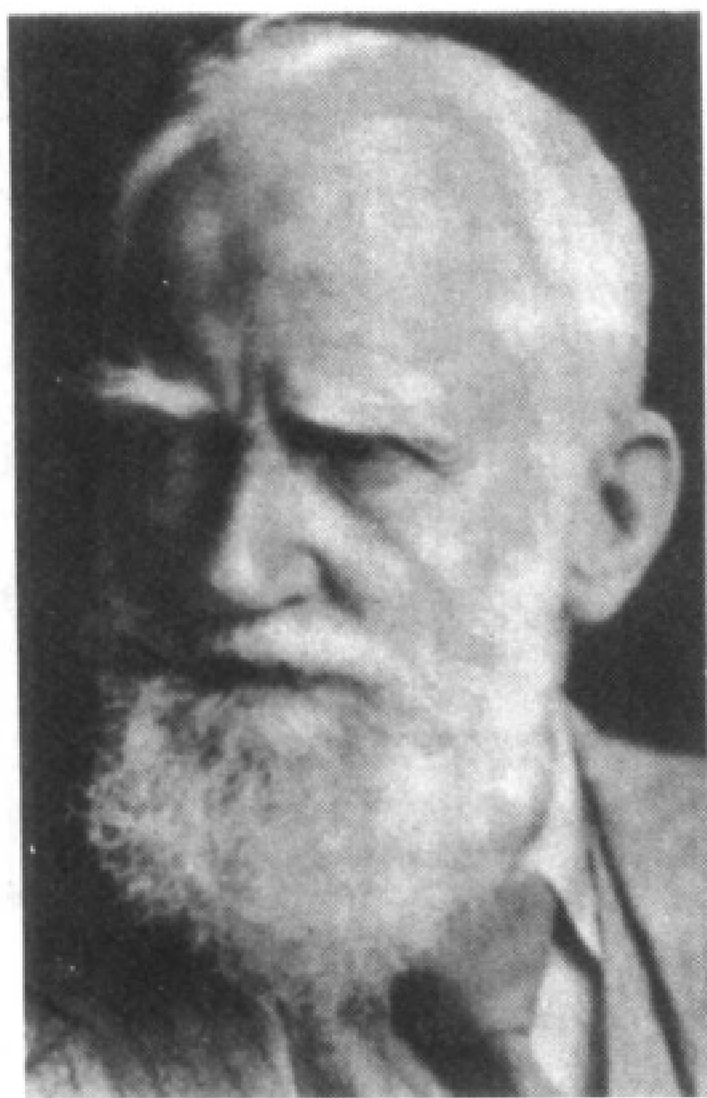


《皮格马利翁》剧照

青年诗人马奇班克斯爱上了她，并当着她的面告诉了她丈夫。牧师要求她在两人之间做出选择，康蒂妲宣布她爱的是“两人之中的弱者”，牧师以为她指的是诗人，但诗人明白她指的是牧师，于是离开了她。作为新妇女的形象，康蒂妲比《玩偶之家》中离家出走的娜拉又前进了一步。《难以逆料》是以爱情的不合理性为主题的喜剧，其中每个人物的性格都发生出乎意料的变化。这是萧剧中上演次数最多的一出戏。

1901年出版了《三部为清教徒写的戏剧》。包括《凯撒与克莉奥佩特拉》、《魔鬼的门徒》和《勃拉斯邦德上尉的皈依》。1904年，萧应叶芝的请求，为都柏林的阿贝戏院写了一部以爱尔兰为背景的戏剧：《英国佬的另一个岛》。考虑到剧中爱尔兰人的形象可能会引起本地观众的反感，未在阿贝戏院上演。

《人与超人》（1905）是一部哲理剧。萧认为世界上有一种“生命力”，推动着人类向更高的精神水平发展。女人在“生命力”的支配下，选择优秀的男人为配偶，来孕育未来的“超人”。《巴巴拉少校》（1905）的主题是精神力量和世俗力



萧伯纳肖像

量的矛盾。

《皮格马利翁》(1913) 中的皮格马利翁是希腊神话中塞浦路斯国王，爱上了自己所雕塑的少女，并在爱神赐予她生命后同她结婚。剧中的语音学家亨利·希金斯教授教伦敦贫民区的卖花女伊莱萨改讲文雅的英语，使她能冒充贵妇人出入上流社会。伊莱莎通过这番经历，看清了贵妇人灵魂的空虚，同时，也认识了自己独立的人格。

《伤心之家》(1920) 被萧认为是他最佳的剧本。主人公肖托维尔船长是一个古怪的老人，在他家里聚集了一批客人，他们分别象征爱情、金钱和大英帝国，但他们都令人感到幻灭。肖托维尔象征智慧，他对他的伤心之家所象征的战前的欧洲资本主义社会发出警告。剧本的副题是：《俄国风格英国主题的狂想曲》，萧有意识地模仿了契诃夫《樱桃园》以制造气氛为主的创作方法。《回到玛土撒拉》是一部规模宏大的5幕剧，1922年在纽约首演。玛土撒拉是《旧约》中的长寿老人，享年969岁。萧认为人的寿命太短，不能真正有所成就，因此人必须靠意志的力量延长其寿命，向古代的长寿老人看齐。人可以靠“生命力”把自己改造成纯精神的人。这是萧的乐观主义的狂想曲，曾被誉为最伟大的爱尔兰戏剧。5幕剧的第一幕题名《最初》，以伊甸园为背景，时间为公元前400年。第二、三、四幕均以英国为背景，时间分别为20世纪20年代初、2170年、3000年。第五幕题名《远至思想所能到达的地方》，背景是一个桃花源式的地方，时间为3000年，此时人的思想已经成为永恒的生命。

萧剧作中唯一的悲剧《圣女贞德》(1923)，题材是英法百年战争中法国女青年爱国者贞德(1412～1431) 领导法国军民抗击英军的故事。剧本的头3场表现贞德以一个农村姑娘的身份，在国难当头的时刻，满怀爱国的激情和胜利的信心，说服了满朝文武，鼓舞了军民的士气，冲锋陷阵，战胜敌人。后3场表现贞德战败被俘之后，教会、封建主义和英国反动民族主义者勾结在一起，把她处死。通过贞德的悲剧，萧歌颂了人类历史上先进人物领导人民群众反对反动势力的壮烈斗争。

萧最后的一部重要剧作是《苹果车》(1929)。它是政治讽刺剧，其矛头指向体现英国资产阶级民主的议会制和内阁制。

萧的大多数剧本都附有长篇序文，序文总篇幅几乎与剧本相等。作者借题发挥，对戏剧、艺术、文化、宗教，政治等问题抒发了独到精辟的见解。

## 【小仲马】

(Alexandre Dumas fils 1824～1895)

法国作家、戏剧家。亚历山大·仲马的俗称。著名长篇小说《三个火枪手》、《基督山伯爵》的作者亚历山大·仲马的儿子，

因与父名相同，世人以“大”、“小”仲马加以区别。



小仲马像

1823年，大仲马在巴黎与缝衣女工卡特琳娜·拉贝同居，1824年7月28日生下小仲马。由于嫌拉贝身份卑微，大仲马拒不娶她为妻。小仲马就成了私生子，靠母亲辛劳抚育，直到7岁那年才在法律上获得父亲的承认。身为私生子的小仲马在童年和少年时代受尽歧视和讥讽，心灵上留下难以愈合的创伤。由父亲认领后，又受到溺爱，使他从18岁起陷入荒唐的生活。几年后，在大仲马的文学才能的熏陶下，他开始文学创作。1848年，他的长篇小说《茶花女》问世，声名大振。此后，他便主要从事戏剧创作。1852年，他根据同名小说改编的话剧《茶花女》上演，获得极大成功。其后30余年的创作生涯中，



《半上流社会》剧作插图

他的戏剧作品有《半上流社会》（1855）、《金钱问题》（1857）、《私生子》（1858）、《放荡的父亲》（1859）、《克洛德的妻子》（1873）、《福朗西雍》（1887）等20余部。1875年，他当选为法兰西学院院士。1895年11月27日去世。

《茶花女》和同名小说都是根据作家本人早年的一段恋爱经历写成的，情节也大致相同：妓女玛格丽特偶然结识了涉世未深的税务官之子阿芒，阿芒赤诚的爱激发起她对真正爱情的向往，但阿芒的父亲却以他们的结合会毁掉阿芒的“前程”，迫使她离开了阿芒。阿芒误以为她背信弃义，愤然羞辱她。她终于在悲伤和疾病的



《茶花女》剧照

双重折磨下死去。通过这出恋爱悲剧，作家愤懑地控诉了资产阶级道德的虚伪和罪恶。剧本《茶花女》把阿芒之父逼迫玛格丽特同阿芒断交、阿芒无情地羞辱玛格丽特等情节，作了更加突出的描写，并且让阿芒赶在玛格丽特咽气之前来同她作垂死之别，比小说的主题更鲜明，锋芒更锐利，也更具感人的艺术力量。

小仲马的其他剧作，思想境界和艺术水平高低不一。其中较有影响的有：《金钱问题》，写一毫无道德的银行家，欲娶一清贫女子，将一笔巨款作为嫁妆记在她

的名下，一旦破产好当作东山再起的资本。但他的投机丑行败露，姑娘拒绝嫁给他，他的唯利是图也遭到世人的鄙夷。《私生子》，写一个富人诱惑一个女工，女工怀孕后被抛弃，后来私生子成名，宁愿和母亲相依为命，拒不认父。《放荡的父亲》，写一荒唐的老人和儿子同时追求一个少女，后来他得知儿子与这少女相爱，良心不安，遂改邪归正。《欧勃雷夫人的见解》，写一年少无知的姑娘有了私生子，虽然悔悟，却为社会偏见所不容；然而一个富于同情心的青年却在母亲支持下向她求婚。《克洛德的妻子》，写科学家克洛德之妻道德败坏，当她为一间谍集团窃取克洛德发明的新式武器时，被克洛德击毙。《福朗西雍》，写一聪明的妻子如何惩罚和教训对她不忠实的丈夫。

小仲马对资产阶级的道德沦丧深有所感，认为"任何文学，要不把道德、理想和有益当作目的，都是病态的不健全的文学"。他的戏剧创作题材并不宽广，大都围绕着资本主义社会上层阶级的爱情、婚姻和家庭问题，比较真实地反映了资产阶级生活的一个侧面。

小仲马的剧作是法国戏剧由浪漫主义向现实主义过渡时期的产物，话剧《茶花女》也被视为法国现实主义戏剧开端的标志。他的剧作不以情节的曲折离奇取胜，而以真切自然的情理感人，结构谨严，语言流畅，富有抒情意味。

## 【谢里丹，R. B.】

(Richard Brinsley Sheridan 1751 ~ 1816)　英国剧作家、演说家、政治家。出生于爱尔兰的都柏林，但从小生活在英国。父亲是演员，母亲是作家，本人年轻时就和剧院有密切联系，曾任国会议员32年。主要剧作有《情敌》(1775)、《陪媪》(1775)、《圣帕特里克节日》(1775)、《斯卡巴勒之行》(1777)、《造谣学校》(1777)、《批评家》(1779)、《皮萨罗》(1799)等。

《情敌》是谢里丹第一部重要喜剧。剧本描写了马拉普洛太太这一形象。她的名字的本义是"用词不当"，她喜欢搬弄漂亮的词句，又不了解它们的含义，经常闹出笑话。这一人物描写非常成功，致使人们普遍地把用词不当称作"马拉普洛风格"。

《造谣学校》是谢里丹最著名的喜剧，也是英国喜剧的优秀典范。在这部喜剧里，谢里丹以"自然状态"的宗法道德和"文明的"上流社会道德败坏相对比，描写乡绅蒂兹尔爵士，娶一个梦想进入上流社会的乡间贫女为妻，她到伦敦后马上学上贵族女子的恶习，挥霍无度，搬弄是非，致使自己差点失身，最后终于悔悟与丈夫重新和好。

谢里丹的喜剧冲突尖锐，讽刺辛辣，而且经常穿插生动有趣的情节及令人发笑的场面，对话漂亮俏皮，迄今仍保持着舞台生命力。

## 【谢尼耶，M. -J.】

(Marie - Joseph Chénier 1764 ~ 1811)

法国诗人与剧作家。生于土耳其君士坦丁堡，第二年返回法国卡尔卡松，后就读于巴黎纳瓦拉中学。1781 ~ 1783 年参军。从小对戏剧深感兴趣。1789年他的《查理九世》上演，以其炽烈的革命热情和明显的政治影射而反响强烈。法国革命家丹东说："《查理九世》葬送了王权。"剧作《亨利八世》(1791)和《凯尤斯·葛拉屈斯》(1792)，在当时亦曾轰动一时。有

《诗集》（1844）行世，所作《出征歌》有第二《马赛曲》之称。曾加入雅各宾俱乐部，为国民公会代表、五百人院和法案评议委员会成员，帝政时期任大学总监。1806年政治上失意，遂致力于编撰《1789～1808年法国文学宗派图》，把自己列入新古典派一群。

## 【谢泼德，S.】

（Sam Shepard 1943～　）　美国戏剧家。生于伊利诺州的谢立丹要塞，在加州南部长大。登过舞台，拍过电影。

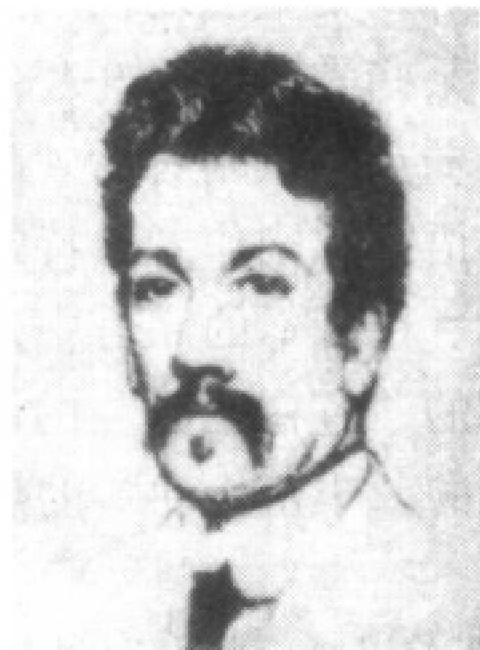
谢泼德是60年代崛起的一位多产作家，已写过40多部剧作，7次获外百老汇演出奖。他的作品具有十分浓厚的美国气息，角色多半是昔日的西部牛仔、过时的摇滚乐明星，科幻小说中的魔怪、好莱坞制片人之类。触及的问题通常是美国梦的破灭、神话国家的没落、生活的日趋机械化、对自我的探索、家庭中的烦恼等。代表作是一部三部曲——《挨饿阶级的诅咒》、《被埋葬了的孩子》、《真实的西部故事》。《被埋葬了的孩子》以小孙子温斯偕女友探亲开始，以他父亲梯尔登冒雨从后院挖出一个用破烂泥布包裹着、仅剩下白骨的婴尸结束，意在表明人们过去的历史有着空白点与耸人听闻之处，眼前的生活亦疑团百出、行为古怪，未来则若明若暗、吉凶未卜。《真实的西部故事》写的是兄弟2人的纠葛。

谢泼德设立了一种别开生面的写作训练小组。他请一乐师即兴演奏摇滚乐，学生须把乐器的敲击声作为写作的启迪。然后，乐师又把学生创作的对话译成音乐语言，举一反三，不断提炼。他的作品代表了美国当代戏剧的一种势头。

## 【辛格，J. M.】

（John Millington Synge 1871～1909）

爱尔兰戏剧家、诗人。1871年4月16日出生于都柏林附近的一基督教徒地主家庭，幼年丧父。青少年时期表现出对大自然和故乡山川的浓厚兴趣，他常独自到户外采集昆虫标本，养成了孤独的性格。



辛格像

1888～1892年同时在都柏林三一学院和爱尔兰音乐学院学习，并钻研爱尔兰语言和古代文化。1892～1894年在德国进修音乐，1894年开始写作，1896年12月21日在巴黎接受叶芝的劝告，从1898年起每年都回到爱尔兰度夏，连续5年到阿兰群岛体验农村生活。他在岛上的生活成为他戏剧创作的源泉。

在爱尔兰，辛格投入了以W. B. 叶芝为中心的爱尔兰文艺复兴运动，并和他以及格雷戈里夫人于1902年共同创办了爱尔兰民族文学剧院。1909年3月24日辛格因患淋巴癌在都柏林逝世。自1902年起，在短短的几年里，辛格写出了《狭谷的阴影》（1903）、《补锅匠的婚礼》（1902）、《圣泉》（1905）、《西方世界的花花公子》（1907）、《骑马下海人》（1904）等优秀剧本。

喜剧《西方世界的花花公子》被认为是20世纪最优秀的爱尔兰剧本。写青年克里斯蒂·马洪来到马耶村，自称因抗婚和父亲发生争斗，杀死了父亲，因而逃亡到此。村子里的人都把他看作英雄。妇女们也对他表示爱慕。不料他父亲随后追来，只不过头顶有些轻伤，从而戳穿了克里斯蒂的谎言。原先钦佩他的村民们转而对他表示鄙夷，但克里斯蒂本人却在这场经历中得到了锻炼，更坚强地投入生活。这部剧本讽刺了某些爱尔兰人好夸口的习性和美化歹徒的弱点。该剧对话妙趣横生，把普通人民的语言和剧作者独特的戏剧修辞融合为一体。在剧本的序言中，辛格摈斥易卜生戏剧的"苍白无味"的语言，赞扬爱尔兰人民的"丰富生动"的想象力和语言。

《骑马下海人》被认为是现代戏剧中最优秀的独幕悲剧。女主人公莫尔耶是阿兰群岛一个渔村的老妇人，她的6个儿子中的5个和她的丈夫都在海上捕鱼时溺死，第6个儿子巴特利仍不肯留在她身边，照常出海，最后也不幸遇难。这部剧在构思和结构方面表现出希腊悲剧的影响，也成功地创造了希腊悲剧气氛。它歌颂了渔民和大海的斗争，人和残酷无情的大自然的斗争。

辛格认为生活是戏剧的唯一源泉，他把真实地反映爱尔兰农民的生活作为他的戏剧创作的主要任务。他认为舞台上必须有真实性，因此要求布景和道具必须和现实生活中的完全一样。在戏剧语言方面，他说他所用的每一个字、每一个短语都是地道的英国爱尔兰语。辛格和叶芝共同左右了阿贝剧院的发展，但在叶芝倡导诗剧的同时，辛格却力图把英国爱尔兰方言铸成一种新的戏剧语言，这种语言既具有诗的活力和感情，又具有散文的灵活和自然。他的独特的戏剧实践为20世纪初"优雅"而沉闷的英国舞台开辟了新的天地。

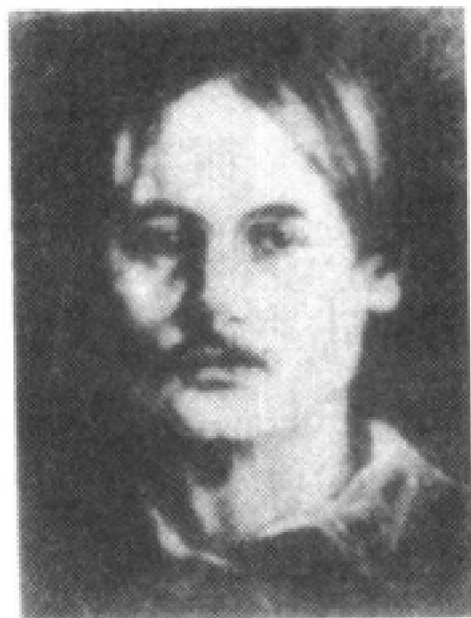
辛格对爱尔兰农民充满同情，他的描写不带伤感，对这些民间生活中的人物，如小偷小摸有些放荡的补锅匠等刻画得栩栩如生。这些人物用幻想来冲淡严酷现实的折磨，他们虽然面对着艰辛和公众舆论的非难，却仍有着对完美生活的向往。

辛格对戏剧的贡献在于语言的创新和抒情的文体，他使用的爱尔兰方言和富于高度想像力和诗意的对话，既能表达悲剧的绝望，又能表达滑稽的欢闹。他的语言真正抓住了爱尔兰民族性格的实质，巧妙地运用于不同场合、不同人物，把爱尔兰方言和英语结合得非常完美。

辛格青年时曾立志"要集莎士比亚、贝多芬和达尔文于一身"。在短暂的一生中，他融诗情、乐感和科学精神于戏剧创作中，终于成为爱尔兰伟大的戏剧家之一。

## 【雅里，A.】

(Alfred Jarry 1873～1907)　法国剧作家。1873年9月8日生于拉瓦尔。写过诗歌、小说，主要以创作一系列以梅尔·于比为主角的讽刺喜剧而享誉一时。一生以卖文为生，末期亦曾以译书糊口。因酒



雅里像

精中毒及肺病，于1907年11月1日死于救济院。

雅里身后之名，得之于几本“于比”戏剧：《于比当大王》（1896）、《于比戴绿帽子》（1944年初次发表）、《于比坐牢》（1900）、《于比上山》（1901）等剧。于比这个人物，以作者中学时的物理教员为原型，塑造成一个既贪婪又愚蠢，既歹毒又怯懦的人物。《于比当大王》于1896年12月10日于作品剧院初次演出，观众反应强烈，在评论界引起热烈争论。它以洗练的形式、夸张的手法、荒诞的内容，嘲讽了滥用权力的恶习。于比这个漫画式人物，虽然性情乖僻，仿佛依然存在于现实之中。从戏剧史角度看，《于比当大王》预告了20世纪先锋派戏剧的诞生，作者超前半个世纪写出了“反戏剧”作品。

## 【亚科瓦，K.】

（Kole Jakova　1916～　）　阿尔巴尼亚剧作家、诗人、小说家。生于斯库台，他在学生时代开始写作短剧。后在家乡当教师。解放后先后在剧院、阿作家协会和艺术家协会等部门任职，1964年成为职业作家。他的剧作有《多姆·焦尼》（1948）、《努利亚的花环》（1950）、历史剧《哈利利和哈伊丽娅》（1949），代表剧作是《我们的土地》（1954）等。《哈利利和哈伊丽娅》生动地表现了18世纪阿尔巴尼亚人民反抗土耳其残酷压迫的爱国主义精神。该剧1950年在地拉那人民剧院首演成功，此后久演不衰，并改编为舞剧上演。

《我们的土地》再现了阿尔巴尼亚农村土地改革时期尖锐复杂的斗争。剧本于1954年在地拉那首次上演，获共和国一等奖，被列为当代阿尔巴尼亚最优秀的剧目之一。1962年中国戏剧出版社出版了中译本。



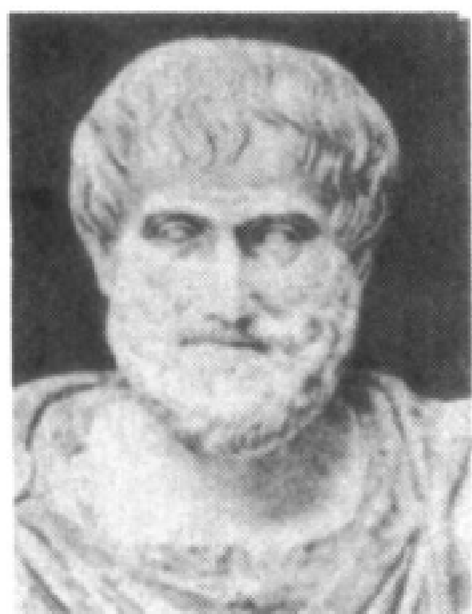
亚科瓦像

## 【亚里士多德】

（Aristotle　公元前384～前322）　古希腊哲学家、自然科学家、文艺理论家。

**生平**　出生于马其顿斯塔吉罗斯城。公元前367年赴雅典，在柏拉图学园求学，后来兼任讲学职务。柏拉图死后，离开学园到小亚细亚阿索斯城从事学术研究。公元前342年，应马其顿王腓力邀请作王子亚历山大的教师，讲授政治学、荷马史诗和悲剧。公元前335年重赴雅典，创办吕克翁学院。讲学期间，与人合编《戏剧录》。公元前323年亚历山大大帝死后，雅典掀起反马其顿运动，亚里士多德被控有不敬神的罪名，翌年在受审之前逃往优卑亚岛，同年死在岛上。

**悲剧论**　亚里士多德的文艺理论著作，传世的有《修辞学》和《诗学》。《诗学》现存1卷，主要讨论悲剧和史诗。据说尚有第2卷，可能论及喜剧和戏剧的功用。亚里士多德是第一个用科学方法阐明美学概念、研究文艺问题的人。当时古希腊文学已经历过黄金时期，亚里士多德根据已发展的科学和哲学理论，对希腊文学的实践和成就加以分析和总结，提出一



亚里士多德像

套系统的美学理论。《诗学》一开始就指出，各种艺术所模仿的对象不同（好人或坏人），所采用的媒介不同（颜色、形态、声音、节奏、语言或音调），所采用的方式不同（叙述方式或表演方式），于是各种艺术之间就有了差别，例如史诗不同于悲剧。

亚里士多德认为，史诗、悲剧、喜剧、音乐等的创作过程都是“模仿”。“艺术模仿自然”。他所说的“模仿”，不是“临摹”，而是“再现”和“创造”。他认为诗人应创造合乎必然律或或然律的可能发生的情节，通过个别以反映现实中普遍的、本质的东西。所以艺术比普通的现实更高，诗比历史更高。这种模仿揭示事物的内在本质和普遍规律，因此可以帮助人认识客观现实。这个看法为现实主义的创作方法奠定了基础，这是亚里士多德对美学思想最有价值的贡献之一。

亚里士多德给悲剧下了一个著名的定义：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；模仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到卡塔西斯。”卡塔西斯具有“净化”、“宣泄”、“求平衡”等含义。亚里士多德分析出悲剧的6个组成部分，即“情节”、“性格”、“言词”，“思想”（实指使人物说出当时当地所可说所宜说的话的能力）、“形象”（指面具、服装造成的扮相）与“歌曲”，并强调说：“六个成分中，最重要的是情节，即事件的安排，因为悲剧所模仿的不是人，而是人的行动、生活、幸福，幸福与不幸系于行动。”亚里士多德针对柏拉图的哲学和美学思想，就文艺与现实的关系问题作了深刻的论述。柏拉图否定物质世界的真实性，否定文艺作品的真实性。亚里士多德则认为一般只能存在于个别之中，脱离个别并先于个别而存在的一般是不可能有的，唯有物质世界才是真实的，艺术作品所模仿的是人的行动与生活，它所反映的是现实世界事物的内在本质和规律。肯定了艺术作品的真实性，肯定了艺术的认识作用。这个看法也是亚里士多德对美学思想最有价值的贡献之一，其中包含着塑造典型的萌芽思想。

亚里士多德在谈论情节的时候，从生物学中借来有机整体的概念。他说：“悲剧是对于一个完整而具有一定长度的行动的模仿……。情节既然是行动的模仿，它所模仿的就只限于一个完整的行动，里面的事件要有紧密的组织。”亚里士多德特别强调情节的有机整体的概念，这个概念成为后来的“三一律”中的情节单一律的根据。至于时间单一律（剧中情节所占的时间限于一天）和地点单一律（剧中情节发生在同一个地点上），则是对《诗学》的曲解。亚里士多德认为，“发现”（指人物被发现）和“突转”（指情节突然向相反的方向转变）必须由情节中产生出来，成为前事必然的或或然的结果。他还认为，布局中的“解”应由布局中安排下来。

亚里士多德还认为，艺术可以使事物比原来的更美，人物须理想化，应当按照

人该当有的样子来描写。

亚里士多德认为，在悲剧的6个成分中，“性格”占第二位，悲剧中没有行动，则不成为悲剧，但没有“性格”，仍然不失为悲剧。

《诗学》论喜剧的部分已失传。亚里士多德认为，悲剧和喜剧有差别：喜剧总是模仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是模仿比我们今天的人好的人。然而“坏”不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽，滑稽的事物是某种错误或丑陋，不致引起痛苦或伤害。

由于《诗学》在古代长期被埋没，对古希腊晚期和罗马时期的文学和艺术理论没有产生什么影响。对西方近代文学和文艺理论的影响开始于15世纪。16世纪的意大利学者对这部著作很感兴趣，当日的作家按照《诗学》中的规则写悲剧。17、18世纪法国和英国的剧作家受其影响较深，但却长期被误解和歪曲，直到19世纪才大致恢复了它的本来面目。

## 【叶芝，W. B.】

（William Butler Yeats　1865～1939）

爱尔兰诗人、剧作家。1865年6月13日出生于都柏林。曾在都柏林大都会美术学院学习绘画，1887年开始专门从事诗歌创作，被诗人艾略特誉为“当代最伟大的诗人”。1923年获诺贝尔文学奖金。但叶芝一向对戏剧有浓厚的兴趣，先后写过26部剧本。1939年1月28日，在法国南部罗克布鲁纳逝世。

19世纪90年代以后，爱尔兰开展了要求民族自治的运动，叶芝热烈支持。到19世纪末，他领导了爱尔兰文艺复兴运动，并和格雷戈里夫人共同创建爱尔兰民族戏剧。他们反对庸俗社会喜剧，提倡把



叶芝像

“爱尔兰的深刻思想和感情搬上舞台”，表现爱尔兰古老的理想主义。1899年，爱尔兰民族文学剧院在都柏林成立，1902年改建为爱尔兰民族戏剧学会，叶芝任会长，1904年，改建为阿贝戏院，对现代爱尔兰戏剧的发展产生了深远的影响。

叶芝的戏剧取材于爱尔兰古老传说中“优美崇高的事物”，力求用诗的语言表现英雄人物和英雄行为。早期诗剧《心愿之乡》（1894）写一个少妇为一个小妖精所迷惑，离家出走，去到无忧无虑、长生不老的仙境。另一早期诗剧《凯瑟琳伯爵夫人》（1899）写伯爵夫人为了救济穷人把自己的灵魂出卖给魔鬼，赢得了穷人的爱戴。

在长期的创作实践中，叶芝不断地进行实验。他采用散文诗的形式，根据爱尔兰神话传说，写成了《胡里痕的凯瑟琳》（1902）和寓言剧《沙漏》（1903）。叶芝后来对剧本的散文诗形式感到不满，于1914年改写成诗剧，使《沙漏》成为他的代表作之一。

诗剧《在贝勒海滩上》（1904）是根据爱尔兰的英雄传奇创作的《库楚兰四部曲》组剧中的第一部。库楚兰是一位武士和英雄，他没有子嗣，被迫同意在老国王死后接受老国王的儿子们的统治。这时有一个年青人率领一支军队越海入侵，库楚

兰在战斗中杀死年青人，事后发现死者是他和一位苏格兰女王的私生子，他便投海自尽。库楚兰是这部四部组剧的中心人物，其余三部为《绿盔》(1910)、《埃梅尔唯一的嫉情》(1919)和《库楚兰之死》(1939)。《海滩上》是叶芝最优秀的剧本之一。

1913年叶芝担任美国诗人E. 庞德的秘书，在他的影响下对日本古典剧发生了强烈的兴趣，写了剧本《鹰泉》(1916)。叶芝把语言、面具和舞蹈融合在一起，创造了一种新戏剧，其中音乐和姿势是象征性的。以后他又连续写了一系列舞蹈诗剧，其中包括《耶稣受难》(1920)、《耶稣复活》(1921)、《三月的满月》(1935)等。

叶芝最后的剧本《炼狱》(1939)放弃了合唱、舞蹈和日本古典剧的程式。舞台布景仅有枯树一棵和破屋一幢，象征着一个“老人”痛苦的内心世界。诗人艾略特赞扬这出戏是“对一个老人的感情所作的精湛的剖析”。

叶芝的戏剧并不十分成功，但他对爱尔兰文艺复兴运动和阿贝戏院的贡献是影响深远的。

## 【伊凡诺夫，B. B.】

(Всеволод Вячеславович Иванов 1895～1963) 苏联剧作家、小说家。出生于清贫的乡村教师家庭。当过商店伙计、印刷工人、搬运工。1915年开始发表作品。1921年从西伯利亚到彼得格勒，发表中篇小说《游击队员们》(1921)和《铁甲列车14－69》(1922)。后者于1927年改编成话剧，由斯坦尼斯拉夫斯基执导，同年11月8日在莫斯科艺术剧院首演成功。《铁甲列车14－69》以1919年西伯利亚农民在克拉斯诺雅尔斯克附近夺取

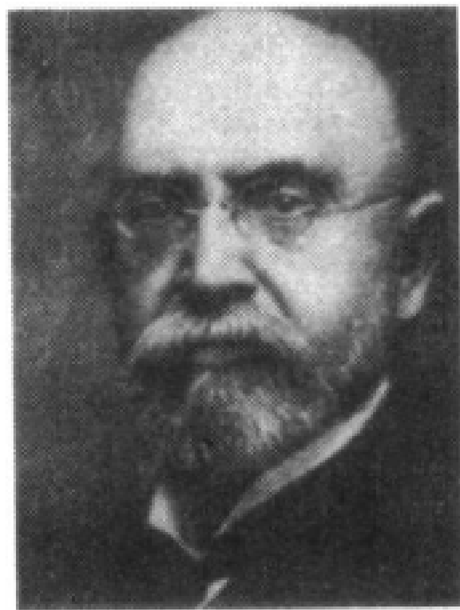


伊凡诺夫像

白卫军铁甲列车的革命活动为素材，塑造了一群革命战士的生动形象。其他重要作品有：以喀琅施塔得叛乱为背景的剧本《围困》、反映边防战士生活的剧本《保卫卡比里》(1931)、历史剧《灵感》(1940)和《罗蒙诺索夫》(1953)等。

## 【伊拉塞克，A.】

(Alois Jirasek 1851～1930) 捷克小说家、剧作家。生于捷克东北部山区。1871年进布拉格查理大学学历史。学生时代参加了当时捷克人民的民族、民主运动。他除研究历史外，还广泛阅读捷克和世界进步作家的作品，受到现实主义文学的影响。大学毕业后任中学教员。他创作的题材选择了捷克历史上“胡斯运动”、“黑暗时代”和“民族复兴运动”三个最重要的时期，最著名的剧作是反映胡斯运



伊拉塞克像

动的《扬·齐日卡》（1903）、《扬·胡斯》（1911）和《扬·罗哈奇》（1913～1914）。在这些剧作里，作者揭示了14世纪末15世纪初捷克社会的种种尖锐矛盾。以宗教斗争形式出现的胡斯革命运动，实质上就是捷克人民反对异族统治、反封建、反天主教压迫的民族解放运动。作者通过描写瓦茨拉夫四世同上层贵族和教会的斗争，赞扬改革家以及胡斯军将领们的进步主张和斗争精神。《扬·胡斯》已成为捷克优秀剧目在国内外广泛上演。

伊拉塞克的其他作品还有反映农村阶级矛盾的《沃伊娜尔卡》（1890）和《父亲》（1894）。他的神话剧《灯笼》（1905），歌颂了爱情的忠贞和为捍卫自身的权利而奋斗的精神，是捷克的保留剧目。剧本《灯笼》和《扬·胡斯》均有中译本。

## 【易卜生，H.】

（Henrik Ibsen 1828～1906） 挪威戏剧家和诗人。

**生平** 1828年3月20日出生于挪威南部希恩镇一木材商人家庭，由于父亲破产，只受过几年小学教育。1843年被送到一个小镇上的药店当学徒，业余时间刻苦自修，注意研究世界文学名著，并开始参



易卜生像



《彼尔·英特》剧照

加社会活动和文学创作活动。1850年易卜生离开药店去首都克里斯蒂安尼亚（今奥斯陆），在1848年席卷欧洲的资产阶级革命影响下，和一些进步社会活动家、作家一起参加工会活动和新闻工作。不久，易卜生对政治社会活动失去热情，专心从事戏剧创作。1849年，他完成了第一部剧本《卡提利那》，并于1850年出版，但没引起注意。1849年，他写了第二部剧本《勇士之墓》，上演获得成功，大大激发了他的戏剧创作热情。

易卜生的艺术才华受到挪威著名小提琴家O. 布尔的赞赏，因此当他创建的民族剧院于1851年在卑尔根落成时，便聘请易卜生去担任剧院编导。从1851～1857年，易卜生共为剧院完成6部剧本：《诺尔玛，或政客的爱情》（1851）、《圣约翰节前夜》（1852）、《埃斯特罗的英格夫人》（1854）、《索尔豪格的宴会》（1855）、《奥拉夫·利列克朗》（1856）和《海尔格兰的海盗》（1857）。

1857年，易卜生改任首都挪威剧院的导演，直到剧院于1862年倒闭。1862～1863年他写出了讽刺剧《爱的喜剧》（1862）和历史剧《觊觎王位的人》（1864）。由于对挪威的现实社会问题进行了揭露和批判，遭到保守分子的强烈反



《玩偶之家》剧照

对。1863年，易卜生被任命为克里斯蒂安尼亚剧院的顾问，但工资微薄。

1864年，在丹麦-普鲁士战争期间，挪威政府拒绝出兵援助丹麦，使他满怀愤怒离开了祖国。在国外期间，易卜生经常旅居意大利和德国，直到1891年回国。他生活困顿，1900年中风，长期卧病，1906年5月23日去世。挪威议会和各界人士为他举行国葬。

**剧作** 易卜生的戏剧创作分为三个不同阶段，即浪漫主义阶段、现实主义阶段和象征主义阶段。易卜生的浪漫主义戏剧又被称作民族浪漫主义戏剧。剧作大都取材于挪威的民间故事和历史传说，以歌颂民族英雄主义为其基本主题。《觊觎王位的人》是易卜生浪漫主义创作阶段的最后一部剧本，描写历史上曾经使挪威称雄欧洲的哈康·哈孔松国王和斯库勒伯爵之间的斗争故事。此后，易卜生逐渐转到现实主义的戏剧创作道路上来，其间写出了《布兰德》(1865)、《彼尔·英特》(1867)和《皇帝与加利利人》(1864～1873)。《布兰德》和《彼尔·英特》是易卜生从浪漫主义过渡到现实主义创作阶段时完成的两部哲学剧，它们为作者赢得了世界声誉。《布兰德》写的是虔信上帝、以“全有或俱无”的精神牺牲自己的一切，追求高尚理想的牧师布兰德同庸俗的资产阶级社会徒然抗争的个人悲剧。《彼尔·英特》写的是全无理想和道德原则、但求满足私欲而自甘堕落的浪子彼尔·英特的冒险经历及失败结局。易卜生肯定布兰德，批判彼尔，是从互为对照、补充的两个方面表现了同一主题。



《人民公敌》剧照



中央戏剧学院导演系79班演出《彼尔·英特》剧照

《皇帝与加利利人》被称作世界历史剧，内容非常庞杂，其中心事件是公元4世纪罗马发生的一场宗教斗争。《青年同盟》是一部讽刺喜剧，反映的是挪威带有地方性的政治社会问题。在《皇帝与加利



易卜生剧作《娜拉》剧照

利人》之后，易卜生相继写下了他的四大社会问题剧：《社会支柱》（1877）、《玩偶之家》（1879）、《群鬼》（1881）和《人民公敌》（1883）。

《社会支柱》描写造船商博尼克以卑鄙手段发财，被誉为“社会支柱”，当其真实面目要被揭露时，不惜采取杀人灭口的办法，将受害者置于死地。作者以博尼克在为他举行的庆祝大会上忏悔罪过为结尾，这种处理带有作者的主观色彩。

《玩偶之家》是易卜生最主要的代表作品，通过女主人公娜拉和她的丈夫海尔茂的家庭生活，揭露和批判了资产阶级婚姻及其伦理道德观念的虚伪性，当娜拉认识到自己的玩偶地位时，她毫不迟疑地离家出走了。这是一个社会问题剧的标准结局，即没有结局的结局。剧本无论就内容或形式而言，在欧洲戏剧发展史上都属创举，影响深远。《玩偶之家》情节单纯，



《彼尔·英特》剧照

结构紧凑，形式完整，矛盾冲突集中尖锐，显示出古典主义“三一律”的影响，但它的四堵墙的室内布景则是易卜生的创造。紧张的戏剧场面、深刻的人物心理刻画、有力的戏剧悬念以及精炼明确的戏剧语言等，都是《玩偶之家》的艺术特色。

《群鬼》反映的也是爱情、婚姻和家庭生活问题。女主人公阿尔文格夫人和一个放荡的男子结婚后，生活不幸。但是在一个牧师的劝说下，却逆来顺受，使自己成了资产阶级婚姻关系和伦理道德的牺牲品。

《人民公敌》是易卜生在现实主义创作阶段所写的最后一部剧本。正直的斯多



易卜生故居

克芒医生发现疗养地的矿泉中含有传染病菌，要求重建矿泉管道，但市长及一伙资本家却唯恐损害他们的利益而坚决反对，并煽动群众向他进攻，宣布他为“人民公敌”。从斯多克芒医生的失败说明易卜生对他自己提出的“精神反叛”或对资本主义社会现实进行个人反抗的主张有所动摇了。

在象征主义创作阶段，易卜生写了《野鸭》（1884）、《罗斯默庄》（1886）、

《海上夫人》(1888)、《海达·加布勒》(1890)、《建筑师》(1892)、《小艾友夫》(1894)和《当我们死而复醒时》(1899)。在这些剧本中对于具体的社会问题的揭露和批判减少了，对于抽象的人生问题的探讨增多了，对于外在的矛盾冲突的描绘减少了，对于内在的心理活动的展现增多了，积极的现实主义内容减少了，消极的思想因素增多了。

《野鸭》是易卜生的第一部也是最著名的象征主义戏剧，其中一只受伤的野鸭




易卜生剧作演出海报

象征着主人公雅尔玛。他遭受现实生活的打击而陷入庸俗的生活泥潭。另一个重要的剧中人物格瑞格斯凭着个人的主观愿望，力图挽救雅尔玛，但充满市俗气的雅尔玛却一步也离不开他那种自欺欺人的寄生生活。

象征主义有时是和神秘主义联系在一起的。这种情况在《罗斯默庄》里有所表现。罗斯默庄有一匹神秘的白马，它一出现就会发生死亡事件。易卜生在剧本里还着重描写一场新旧思想的斗争。

在其余几部剧本当中,《建筑师》(1892)和《当我们死而复醒时》反映易卜生晚年的思想和生活。前者写的是一个建筑师的悲剧，后者写的是一个雕刻家的悲剧。建筑家苏尔纳斯在事业上已经取得光辉的成就，但他害怕他的地位被青年取代，于是不听劝告，爬到他自己设计的象征理想的高塔上去安放一个花环，结果从上面摔了下来。和《建筑师》相比，《当我们死而复醒时》更富于诗意。老雕刻家鲁贝克后悔过去没有接受女模特儿的爱情。为了找回失去的爱情，鲁贝克不顾风暴跟她往阳光照耀的山顶上爬去，最后被埋在雪崩之中。

易卜生被称作欧洲现代戏剧之父。他的主要创作成就在现实主义戏剧方面，以他的四大社会问题剧为最高标志。这些作品不仅具有深刻的生活和思想内容，而且是以一种崭新的戏剧样式出现的。从古希腊戏剧分成悲剧和喜剧两大类以后，这个分类传统就长期被保留下来。18世纪法国启蒙戏剧家狄德罗曾经要求突破这个传统，创造一种介乎悲剧和喜剧之间的严肃体裁的戏剧，这到易卜生手里才真正得以实现。易卜生的社会问题剧，既不是喜剧，也不是悲剧，它给易卜生赢得了欧洲戏剧史上划时代作家的地位。

易卜生在揭露和批判资本主义社会丑恶现象的过程中，曾经提出一些“僻论”，集中地反映了易卜生的思想和观点。激进的易卜生和温和的比昂松这两位挪威戏剧家对于许多政治社会问题的看法不一致，但是有一个观点却是相同的，那就是他们把一切问题都归咎于人们的道德堕落。

在创作方法上，易卜生的现实主义戏剧堪称典范。他十分重视创作技巧，结构精致完美，显示出当时西欧各国流行的、以法国戏剧家斯克利布为首的结构精巧剧的影响，但是他不单纯地运用技巧来追求戏剧效果，而是力图更好地反映现实社会问题，发挥戏剧艺术应有的社会教育作用。

**影响** 易卜生是挪威民族戏剧创始人，生前一直遭到挪威保守分子的反对。

在他的直接影响下，挪威产生了一批戏剧家。易卜生的戏剧首先在西欧各国产生了重大影响。19世纪末叶，在西欧各国的许多舞台上，易卜生的戏剧居于首要地位。欧洲的许多戏剧家，如英国的萧伯纳、德国的豪普特曼、俄国的契诃夫等人，都或多或少地接受了易卜生的影响。瑞典斯特林堡的戏剧成就也是和易卜生的影响分不开的。20世纪美国奥尼尔等人的戏剧创作，也深深打上了易卜生的烙印。

在中国，易卜生的影响也是深远的。在“五四”运动以前，春柳社曾于1914年将《玩偶之家》译成中文并搬上舞台，《新青年》四卷六期（1918年6月）还出过《易卜生专号》。“五四”运动时期及以后，他的许多剧本相继被译成中文出版，其中有些剧本在舞台上演出。中华人民共和国成立以后，易卜生戏剧的一些旧译本重新出版，也不断有新的译本问世。1982年，《彼尔·英特》第一次被译成中文，并于1983年由北京中央戏剧学院上演。

## 【英奇，W.】

（William Inge　1913～1973）　美国剧作家。出生在堪萨斯州一推销员家中。曾入堪萨斯大学修戏剧和表演艺术，并得过教育硕士学位。1938年起在密苏里州斯蒂芬斯学院教授英语和戏剧。1947年写出第一部剧本《远离天堂》。此剧虽仅上演几场，却给了他很大鼓舞。继而一连写出《回来吧，小谢巴》（1950）、《野餐》（1953，获1953年度普利策戏剧奖和纽约剧评界奖）、《公共汽车站》（1955）和《楼梯顶的黑暗》（1957）。这4出戏在百老汇上演均大受欢迎，从而使他一跃而成为50年代最成功的剧作家。但英奇在60年代所写的几部剧本演出后均遭到失败，他郁郁不得志而于1973年自杀。

英奇善于写美国中西部下层人士的生活，主人公大都生活在一种单调乏味的环境中，力图追求持久的爱情和幸福，却又往往受挫，偏僻地区的习俗和道德力量迫使他们抑制内心的感情，以致陷入苦恼，心神错乱，并时常采取蔑视或对抗行动。英奇尤其关心家庭关系以及成员各自应该承担的责任。

## 【尤内斯库，E.】

（Eugène Ionesco　1912～　）　法国荒诞派剧作家。1912年11月26日生于罗马尼亚的斯拉蒂纳，父亲是罗马尼亚人，母亲为法国人。尤内斯库在法国度过童年。1925年回罗马尼亚学习，在布加勒斯特大学攻读法国文学，毕业后在中学执教，并在罗马尼亚刊物上发表文艺评论。1940年后定居法国。

尤内斯库于1948年开始戏剧创作，处女作《秃头歌女》于1950年在巴黎首演，后继续写出《上课》（1951）和《椅子》（1952）两剧，以其独特风格引人瞩目，但褒贬不一。50年代初，他成为法国乃至当代西方剧坛最有争议的剧作家。到60年代，著名英国戏剧理论家M. 艾斯林发表专著，把他称为“荒诞派戏剧奠基人”。1970年当选为法兰西学院院士。

尤内斯库写了40余部剧作，可以1957年为界分为两个阶段。

①1949～1957年。尤内斯库最早的剧作都是独幕剧，最有代表性的是《秃头歌女》、《上课》、《椅子》等。作者称《秃头歌女》为“反戏剧”，该剧描写两对典型的英国中产阶级夫妇（一对主人与一对客人）在典型的英国中产阶级家庭起居室

里展开无聊的对话。结尾时，客人夫妇坐到原来主人夫妇的位置上，重复主人在幕启时的对话。全剧没有动作和剧情进展，没有人物性格，没有统一情节和内在连贯。

《椅子》（1952）被作者称作“悲闹剧”。主角是一对年逾九旬的老夫妻，对着象征宾客盈门的满台空椅追述往事，以证实他们的存在。他们雇来的演说家原来是个哑巴。最后夫妻为结束生命双双跳河自杀。

《雅格或驯服》和《未来在鸡蛋中》，是两部人物、事件有连续性的独幕剧，描绘雅格如何屈从于家族的人云亦云，奉命成婚，娶了一位有3个鼻子的罗伯特家族的姑娘罗伯特第二，为繁衍生息在台上生下代表后代的一筐筐鸡蛋。

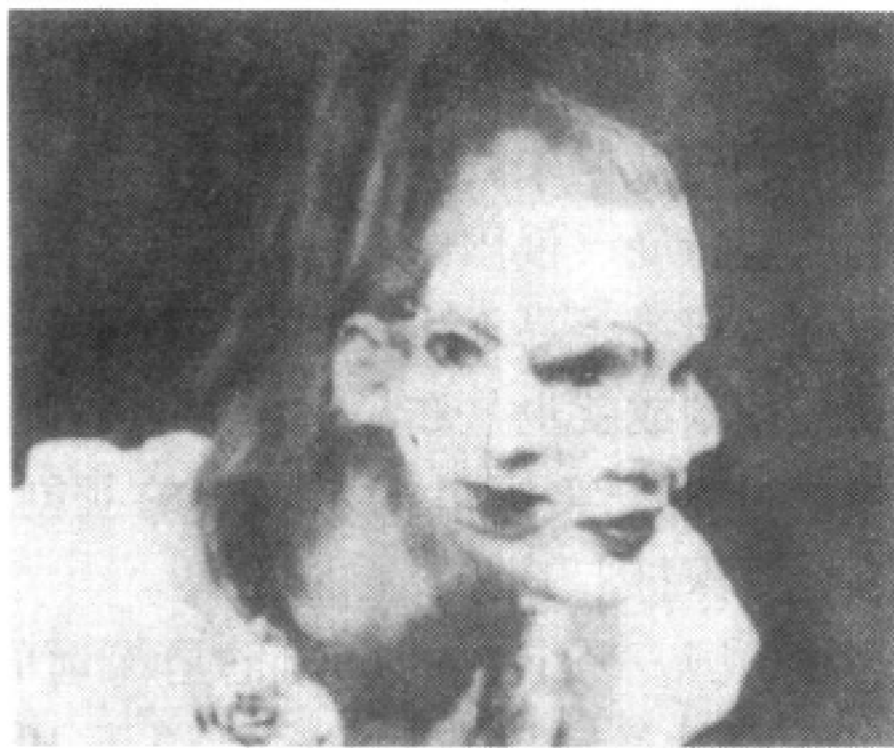
尤利斯库的独幕剧，舞台气氛灰暗，剧本结构多为循环往复，人物被还原为人的原型，是元素化的，机械的，非人的。剧中除使用语言外，还利用舞台手段，表述作者所持“人生是荒诞不经的”看法。

1952年以后，尤内斯库的主要剧作有《责任的牺牲者》（1953）、3幕剧《阿美代或怎样摆脱它》（1954）、《新房客》（1955）、《阿尔玛的即席作》等。《责任



尤内斯库像

的牺牲者》被命名为“伪正剧”，男女主人公都自称是责任的牺牲者。作者借人物对话阐述他的反理性主义戏剧观，还指出在这个虚无、荒诞的世界上，人丧失了



《未来在鸡蛋中》剧照

“自我”。《阿美代或怎样摆脱它》，描绘一对结婚15年早成陌路人的夫妻与世隔绝的生活。他们卧室里有一具死尸，15年来不断膨胀，占据了起居室的整个空间，同时地面上蘑菇丛生，不断增长。阿美代在处理死尸时，夜遇代表权力的警察，无奈飞升空中，以求逃避人生这场恶梦。《新房客》里，新房客住进空屋，搬运工人运来满台家具，最后堆积如山的家俱把他埋葬在内。在这几部戏里，作者认为物的繁衍膨胀最终会不可抗拒地成为从精神到肉体扼杀人的力量。从艺术上看，1952年以后的剧作更为完整，体现出舞台布景的重要性，开始出现情节和动作，以表现主义手法描绘人的处境。人物机械的、漫画化的特点渐渐减弱。

②1957年以后。尤内斯库的剧作多为多幕剧，其中最重要的是主人公都叫贝朗热的《不为钱的杀人者》（1958）、《犀牛》（1959）、《空中行人》（1962）和《国王死去》（1962）4部戏。

《不为钱的杀人者》描述人在恶行面前无能为力，贝朗热不得不俯首待毙。人生冷漠无情，个人在黑暗势力与官方结为一体的厄运面前，除却就范，别无他途。

这部戏被西方剧评界誉为荒诞派戏剧中之“经典性”杰作。

《犀牛》写人在物的绝对统治之下，丧失人格，——“异化”为犀牛，最后只剩下贝朗热一人，面对“异化”提出抗议。作者曾说：“《犀牛》这部戏就是要描写一个国家的纳粹化过程”。这部戏的写作和演出时间，恰逢50年代末法西斯复仇主义思想在联邦德国还魂并开始造成社会影响之际，因此，《犀牛》成为世界各国著名导演与著名演员竞相演出的剧目，在联邦德国反响尤为强烈。

《空中行人》里的贝朗热见到人间与地狱两个世界。作者借圣经《新约全书》启示录式的景象，描绘出不时呈现在他心头的世界面临彻底毁灭的预感。

《国王死去》刻画贝朗热一世在宫中等死的过程。他从拒不相信国王也会死亡，到被迫承认真情，最后死在宝座上。

1959年以后，尤内斯库写有《饥与渴》(1966)、《麦克贝特》、《屠杀游戏》、《引人注意的妓院》、《提皮箱的人》、《赴死者处旅行》等10余部戏，主题多是写孤独的个人在矛盾混乱的宇宙中的处境。

除剧作之外尤内斯库还写有大量散文、随笔及论战文章，多收在《意见与反意见》、《与克洛德·波纳弗的会谈》、《现在过去，过去现在》、《散记》等文集



《犀牛》剧照



《国王死去》剧照

中。其中不少是阐述他戏剧观的重要论文。

尤内斯库戏剧的特点是标新立异，荒诞离奇。笔下的人物活象机器人，语言支离破碎，满台的物统治人，以这些表现手段揭示世界的荒诞和人生的无谓。他写戏的出发点即表白“我存在”，阐明自身对存在的感受。为创作“反戏剧”——反原有戏剧程式，突出“纯粹的”戏剧因素，把动作还原到机械状态，在没有情节的戏剧中使用发展、累进手法表现加速和聚集的过程。还通过舞台效果让物说话，加强荒诞的意义，如胡敲乱打的钟、满台空椅、一筐筐鸡蛋、数不清的家具、不断膨胀的死尸等。他认为“戏剧是一种语言运用的特殊方式”，必须使语言高度戏剧化。不同人物重复相同的台词，可产生意想不到的强烈效果，这是他在《秃头歌女》、《阿尔玛的即席作》、《犀牛》等剧中的实践。他一贯主张最大限度地调动所有戏剧手段，调整舞台结构，为戏剧创作服务。为此，他写的戏都有大量舞台提示和动作指示，并且要求导演严格遵守。尤内斯库的荒诞戏剧是“舞台化”的，它给观众以冲击感，迫使观众去思考。

尤内斯库的戏剧荒诞曲折，但反映的

仍是现实社会中客观存在的弊端。他深刻揭示出第二次世界大战后西方社会思想空虚、恐惧绝望的严重精神危机。

## 【雨果，V.】

（Victor Hugo 1802～1885） 法国作家、戏剧家、诗人。

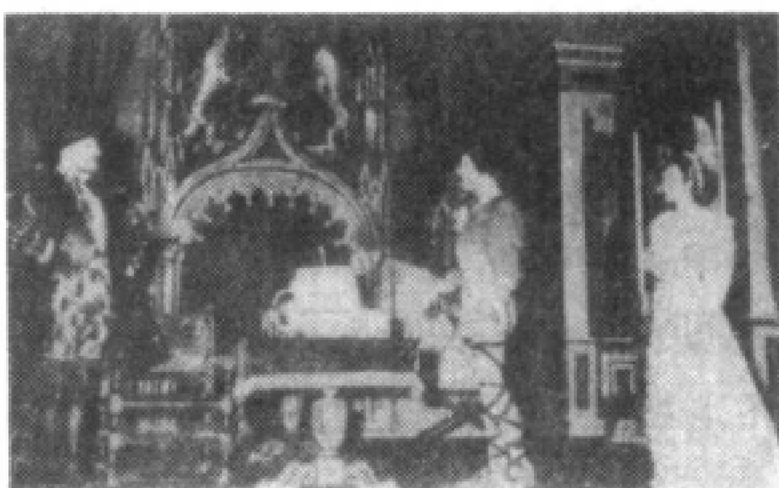
**生平** 1802年2月26日生于法国贝藏松，父亲为拿破仑的将军。幼时曾随军到过意大利、西班牙。1813年随母兄返巴黎。1841年当选为法兰西学院院士，1843年诗剧《卫戍官》出版并演出，失败后投身政治活动。1848年6月革命以后，当选为制宪会议成员，1848～1851年为国民议会民主派领袖。1851年路易·拿破仑·波拿巴政变，宣布实行帝制，雨果因参加反对党活动，12月11日被迫流亡国外。1870年拿破仑第三垮台后返回。1885年5月22日于巴黎逝世。

雨果是法国浪漫主义重要代表人物，继承并发展了法国大革命以来的资产阶级进步思想传统，具有资产阶级民主主义思想和人道主义博爱情怀。著作丰富，为19世纪法国文坛剧坛诗坛杰出代表。

**剧作** 5幕韵文剧《克伦威尔》于1827年底发表。雨果在其长序中提出戏剧



雨果像



《爱尔那尼》剧照

应打破“三一律”的束缚，要表现新思想，艺术的真实应高于现实的真实，成为集中反映生活的镜子。他认为戏剧的特色在于表现有代表性的个性。他反对程式化的伪戏剧，突出强调艺术自由，反对专制政体强加给艺术的桎梏，反对艺术中的教条主义观念。他明确提出浪漫主义对比原则，即把粗俗怪诞与崇高圣洁相结合并进行对比。他还提出：新世纪里诞生新的韵文戏剧，与之相适应，新的批评学派亦应随之建立。序言的发表引起强烈反响，被公认为浪漫主义运动的重要宣言。诗人戈蒂耶写道：“《克伦威尔序》在我们心目中有如摩西十诫。”剧本本身却因不符合舞台艺术要求，人物众多，情节冗长分散，从未演出。

1827～1843年为雨果浪漫主义戏剧创作鼎盛时期，他共写了10部剧作。有戏必有序为雨果戏剧创作一大特色。他习惯以序言志，既道出他的创作主张和对时政的看法，又展示他的思想发展变化。唯一无序的是雨果于1828年以岳父福歇姓名发表的《艾梅·罗伯萨尔》。

5幕韵文剧《马丽蓉·德洛麦》(1829) 本事为路易十三红衣主教黎塞留当政时期，因贵族德·莎威利与平民狄杰同时爱上名妓马丽蓉，马丽蓉倾心狄杰，他俩违抗决斗禁令被捕砍头的爱情悲剧。由于雨果写了路易十三屈从红衣主教，官方要求改写，作者拒不从命，剧本因此被



《吕伊·布拉斯》剧照

禁演。1830年，七月革命推翻波旁王朝，此剧方得于同年出版演出。为此雨果作序赞扬七月革命。

1830年5幕韵文剧《爱尔那尼》首演成功。以戈蒂耶为首的浪漫派奇装异服，在演出过程中与保守派展开激烈争论。拥戴雨果的有作家、诗人、画家、雕刻家、音乐家等等。他们的共同心愿是为保卫“艺术自由”而斗争。演出大获全胜，雨果成为浪漫派当然领袖。

《爱尔那尼》叙述爱尔那尼同国王卡洛斯有杀父之仇，流落绿林，与一个公爵的侄女相爱，国王和公爵也在追求这个女子，他的爱情遭到国王阻挠，后又被公爵破坏，最后这对恋人在逼迫之下悲惨地死去。这部戏把人物都集中在尖锐的生死搏斗、毁誉成败和爱情得失的矛盾中。

4幕散文剧《逍遥王》（1932）刻画了法王弗朗索瓦一世寻花问柳、喜新厌旧造成的悲剧。雨果假驼背弄臣蒂布莱之口说出被侮辱与被损害者的心声，控诉并诅咒封建帝王的荒淫无耻。刚上台不久的金融资产阶级政权谴责它“有碍风化”，于首演次日下令禁演。作者在序里表示了他对路易-菲力浦新王朝惧怕思想自由的愤慨。

3幕散文剧《吕克莱斯·波尔吉》亦写于1832年。雨果在序言里声明对路易—菲力浦禁演政策的不满。他强调“戏剧是讲坛”，还指出戏剧“具有民族的使命，社会的使命，人类的使命”。剧本写才貌双全的贵妇吕克莱斯·波尔吉为母爱受到抑制和维护权势地位用毒药杀人灭口、犯下一系列伤天害理的罪行。她最后被自己四下寻觅但也服了她的毒药却未曾相认的儿子于临终前刺死。

《玛丽·都铎尔》（1833）为3幕散文体历史剧。雨果通过英国女王和宠臣之间的爱情悲剧，把女王摆在王位与情人二者不可兼得的剧烈冲突之中。这部戏接触到政治与社会的关系问题，通过人物塑造展示了人类的共性。

5幕韵文历史剧《吕依·布拉斯》（1838）是雨果最有生命力的代表作。这部戏写了平民出身的仆人吕依·布拉斯与西班牙王后的爱情悲剧。大臣堂·萨留斯特阴谋废黜王后，命仆人吕依·布拉斯冒充容貌相同的贵族堂·凯撒向她求爱。吕依·布拉斯当上首相重整朝政，深受爱戴并得到王后爱情的回报。堂·萨留斯特提醒他，一日为仆终身是奴，必须遵从他的旨意行事。吕依·布拉斯明白自己成为旧主的阴谋的工具，杀死堂·萨留斯特，服毒身亡，死在谅解并深爱着他的王后的怀抱里。

吕依·布拉斯和堂·萨留斯特的鲜明对比，表明雨果讴歌的是人民，鞭笞的是贵族统治阶级。

雨果的戏剧创作，从内容、结构到风格都创建了法国式的浪漫主义戏剧。他和

僵化的古典主义决裂，但又承认并吸收情节一致的合理内核。他毕生视戏剧为论坛，通过戏剧创作和演出实践阐述他对人生的看法。他的创作忠实于他的理想，使“崇高典雅”与“丑怪粗俗”的对比再现于剧本中和舞台上。他笔下主要人物性格鲜明，具有巨大艺术魅力。情节剧编剧手法对他的创作有一定影响，他不少剧作情节离奇，但表现的思想内容却与浪漫主义运动密不可分。

浪漫主义戏剧不仅剧本文学特色鲜明，还革新了舞台艺术实践。最突出的是导演的出现，舞台美术和灯光布景的作用日益重要。雨果的戏剧创作实践和他的创新精神为浪漫主义戏剧19世纪中叶占领法国舞台起了决定性的作用。

## 【扎波尔斯卡，G.】

（Gabriela Zapolska 1860～1921） 波兰女剧作家。贵族家庭出身，年轻时脱离家庭参加巡回剧团的演出活动。1890～1896年，在巴黎深造，1892年在巴黎安托尼剧院开始演出。1902年，她在克拉科夫开办戏剧学校，坚持继承波兰现实主义戏剧传统的教学方针。

扎波尔斯卡的主要剧作有《扎布夏》



扎波尔斯卡像

（1896）、《杜尔斯卡太太的道德》（1907）、《他们四个人》（1912）、《玛丽切夫斯卡小姐》（1912）等。其中以《杜尔斯卡太太的道德》最为著名，通过对一个虚荣而又贪婪的女房东的种种丑恶行为的揭露，真实地反映了资本主义社会中市民阶层的生活状况。扎波尔斯卡的剧作结构严谨，矛盾冲突紧凑集中，人物刻画得栩栩如生。

## 【左拉，E.】

（Émile Zola 1840～1902） 法国作家。1840年4月12日生于巴黎。父亲是



左拉像

意大利人，母亲是希腊人。7岁丧父，19岁开始独立谋生。1862年进阿舍特书局当打包工人。从此开始文学生涯。

从长篇小说《黛莱丝·拉甘》（1867）开始，左拉就力图在小说创作中贯彻自己的自然主义文学主张。为研究“第二帝国时代一个家族的自然史和社会史”，他又用25年时间写了包括20部长篇小说的巨型系列小说《鲁贡马卡家族》。继而，左拉又写了长篇小说三部曲《三城市》以及四部曲《四福音书》的前3部。1902年9月死于巴黎。

左拉在戏剧理论和戏剧创作实践方面都多有贡献。

他最完整的戏剧理论著作，是1881年出版的《戏剧中的自然主义》。这部长

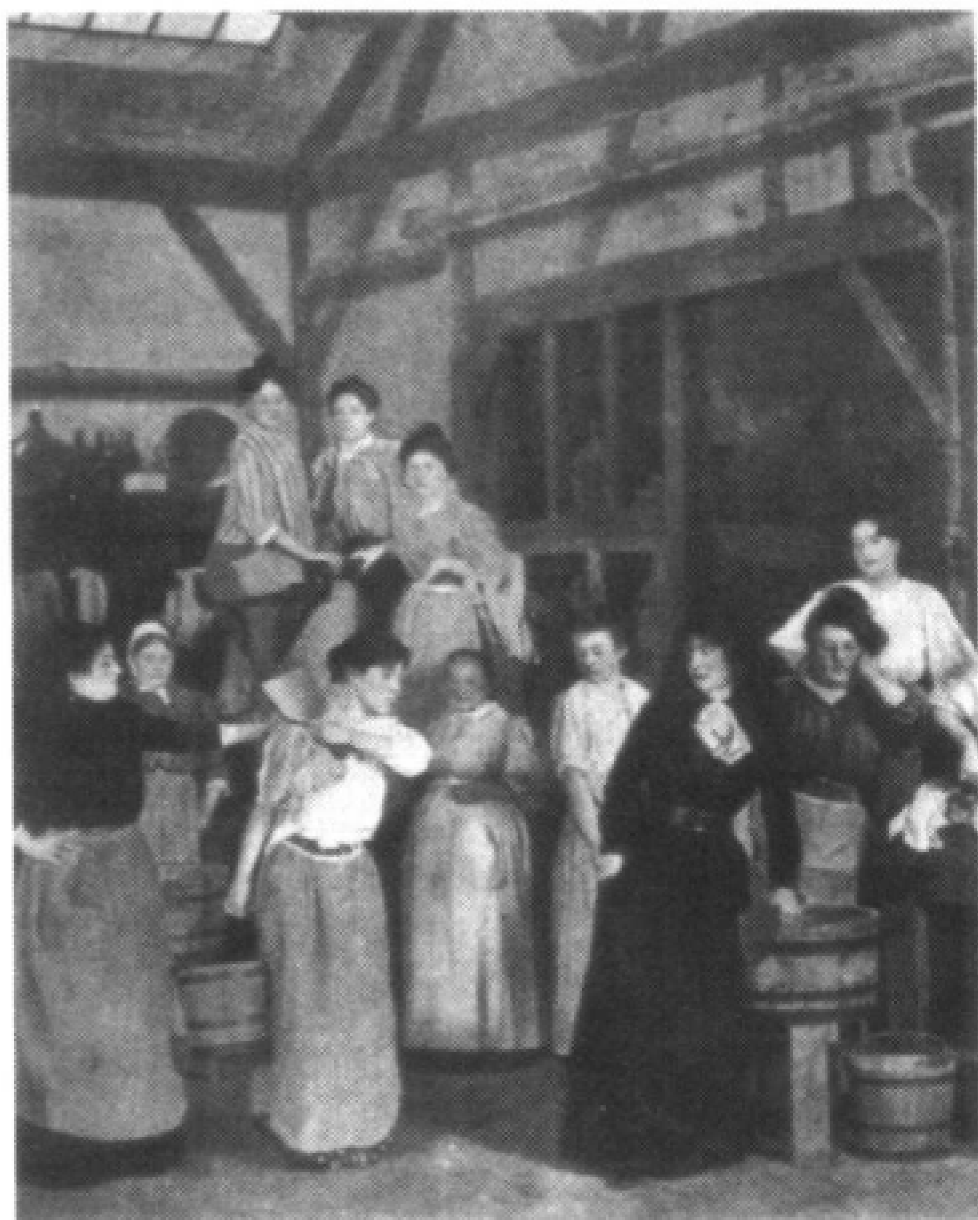
篇专著分“理论”和“范例”两大部分，对服装、道具、布景、演员和悲剧、正剧、哑剧、轻歌剧等作了分门别类的论述。全书第一章题为《自然主义》，集中地阐明了左拉对于戏剧艺术的自然主义的基本立场和观点。他指出半个世纪以来的浪漫主义戏剧已经过时，应该由革新的戏剧取而代之，就象它当年取代古典主义悲剧一样。左拉宣称“只有自然主义适应我们今天的社会形态”。他的自然主义戏剧观，可以归纳为这样几点：①“选择现代的背景”，全面展现时代生活；②选择习见的、平凡的题材和人物；③重在表现精心研究过的人物性格，进行“对人物心理与生理的独一无二的研究”，如实地展开情节，并掀起人物的情欲与感情。这是左拉的自然主义美学纲领在戏剧艺术上的具体运用。

左拉充当了自然主义戏剧理论上的开路人，也在自然主义戏剧的创作实践上做出了长期的努力。19 世纪 60 ~ 70 年代，他独立完成了好几部剧作，大部分是根据他的小说改编而成的，主要的有《玛德莱娜》(1865)、《丑女》(1865)、《马赛的秘密》(1867)、《黛莱丝·拉甘》(1873)、《拉布丹家的继承人》(1874)、《玫瑰花蕾》(1879) 等。1885 ~ 1888 年



《小酒店》剧照

间，他与轻歌剧作者威廉·布斯纳克合作，把自己的《鲁贡马卡家族》中的《小酒店》、《娜娜》、《家常事》、《巴黎之腹》、《萌芽》等主要作品搬上了戏剧舞



《小酒店》剧照

台。后来，他又与音乐家阿尔弗雷德·布吕诺合作，写成剧本《梦》(1890)、《磨坊之役》(1893)、《麦西多尔》(1897)、《暴风雨》(1901) 等。这些剧作都取材于现实生活。通过这些剧作，各种各样的社会底层人物登上了戏剧舞台，资本主义社会的劳资矛盾和斗争、无产阶级的非人的生活和劳动条件、庸俗的小资产者的市井生活、被侮辱与被损害者的悲惨景况一一展示于戏剧舞台。虽然存在着追求生理学结论、刻意模仿琐细的“生活真实”等弊端，但左拉的戏剧尝试向现实主义戏剧趋近了一步。

左拉的戏剧理论和创作，在当时的法国掀起一股自然主义戏剧的热潮，对 19 世纪 80 ~ 90 年代以豪普特曼为代表的德国自然主义戏剧发展起了直接的推动作用。

# 八、剧团、组织

## 【文学座】

日本话剧团体。1937 年 9 月成立于东京。以岩田丰雄、岸田国士、久保田万太郎为干事。

文学座企图寻求一条有艺术性、文学性、为人们提供精神娱乐的戏剧道路，奉行艺术至上主义。演出的剧目多由久保田万太郎、岸田国士担任编导，也常演森本薰的作品。1938 年最早公演《四月尽》（久保田作）、《纸气球》（岸田国士作）、《了不起的女人》（森本熏作），后又演出《太阳之子》、《北京幽灵》、《我的城市》等。70 年代之后多演宫本研、有吉佐和子、水上勉的作品。

1945 年 4 月，森本薰的代表作《女人的一生》公演。由杉村春子主演。1947 年杉村因演出《女人的一生》成为第一个获艺术院奖的女演员。

1963 年后，文学座两次分裂，部分成员离开另组团。在此前后，岸田国士、久保田万太郎、岩田丰雄先后去世。文学座在艰难的环境中继续奋斗，形成以杉村春子为首，由三津田健、戍井市郎、竜冈晋等人组成的核心，剧团得以进一步发展。杉村领导文学座以来，培养了许多青年演员。骨干团员有北村和夫、菅野忠彦、江守徹、高桥悦史、川边久造；骨干女演员有矢吹寿子、太地喜和子、松下砂稚子、稻野和子等。

文学座领导人岸田与岩田曾研究法国文学，偏重于研究法国戏剧。1947 年成立了“法兰西戏剧研究会”，继之在 1950 年于四谷信浓町建造了一座实验剧场，做实验性演出。剧目以法国戏为主，同时也实验演出现代派作家别役实的作品。

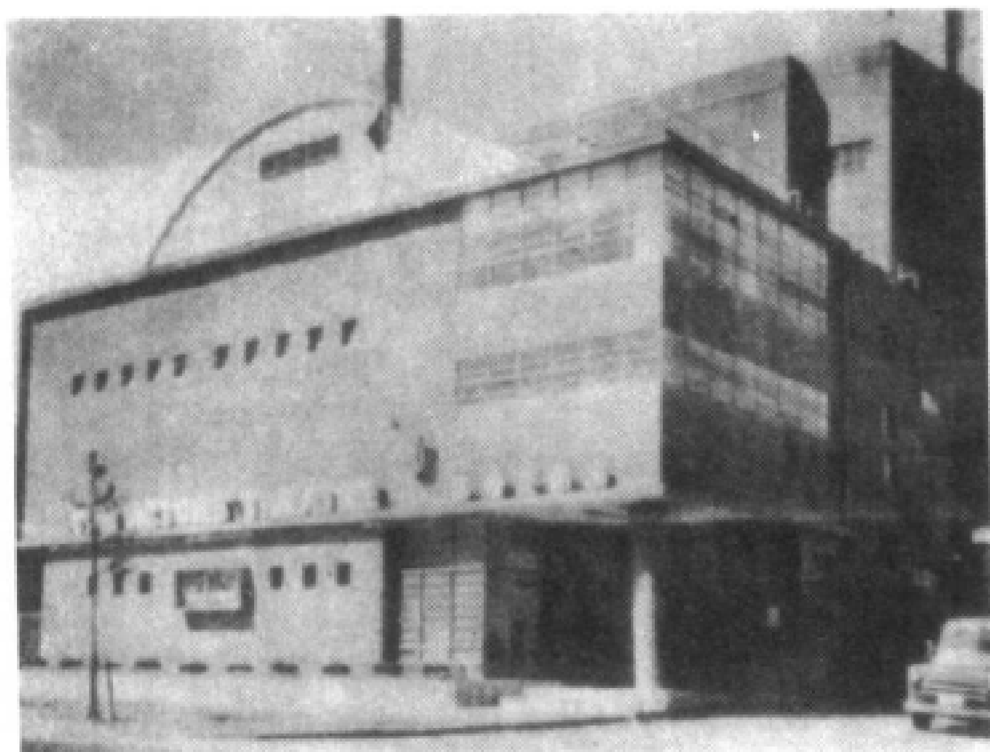
文学座的保留剧目还有《萤》、《横浜物语》、《华丽家族》、《华冈青洲之妻》、《鹿鸣馆》、《欲望号街车》等。

文学座是日本从战前保留下的历史最长的一个话剧团。

## 【俳优座】

日本话剧团体。1944 年 2 月成立于东京，是日本 5 大剧团之一。由千田是也、青山杉作、小泽荣太郎、东野英治郎、东山千荣子、村濑幸子、远藤慎吾、田村秋子、岸辉子、赤木兰子等 10 人创建，以研究探讨表演技术为宗旨，故定名“俳优座”。成立后举行了几次试演会，剧目有《受难的金切君》（饭泽匡作）、《日本的河童》（伊藤贞助作）、《码头之风》（北条秀司作）等。1946 年公演了果戈理的《钦差大臣》（青山杉作和千田是也导演），此后又接连公演了许多欧洲名作，同时演出了真船丰等日本作家的作品。这时期的剧目主要由青山杉作与千田是也导演。

1948 年以创作戏剧研究会为名又公演了正宗白岛、田中千禾夫、三岛田纪夫等人的新作。同时，培养了第二代俳优座的



俳优座剧场

导演阿部广次等，逐渐扩大成为70多人的大剧团。

俳优座于1949年成立戏剧研究所，同年又创办了俳优养成所（演员培训班），杉山诚主持。养成所于1967年转入桐朋学园短期大学戏剧科。其学员大都成为俳优座及其卫星剧团如青年座、朋友座等的骨干。1954年4月建成俳优座剧场，为戏剧界提供了活动基地，把战后处于涣散的戏剧队伍集聚了起来。养成所及剧场的建立在日本话剧界是创举，影响很大。

60年代以后，俳优座演出德国布莱希特的《三分钱歌剧》、《大胆妈妈和她的孩子们》、《高加索灰阑记》和安部公房的《奴隶狩猎》、《幽灵在此》等。

70年代，俳优座演出了清水邦夫、别役实等人的现代派作品。1978年举办易卜生戏剧连续公演，由加藤刚、中村多津等担任主演。阿部广次当时导演的《野鸭》为该团开创了新的改革精神。

## 【民艺剧团】

日本话剧团体。原名“民众艺术剧场”。位于东京。1947年7月由泷泽修、森雅之、清水雅夫、宇野重吉、冈仓士朗等人发起组成。1948年1月与新协剧团联合公演《破戒》之后，又连续公演了席勒的《阴谋与爱情》、木下顺二的《山脉》等。因剧团的经营与政治观点的矛盾1949年7月解散。半年以后，又由泷泽修、清水雅夫、宇野重吉、加藤嘉、下元勉、多多良纯、山内明、春日峻二，女演员北林谷荣、望月美惠子、樱井良子和导演冈仓士朗等再次创建，简称“民艺”。民艺重建后，第一次于西宫的日艺会馆公演《海鸥》，由冈仓士朗导演。代表作品有三好十郎的《嫉妒的人》、村山知义的《黎明之前》、高尔基的《底层》、久保荣的《火山灰地》、木下顺二的《山脉》等。每年公演7个剧目，演出约400场以上。

1961年民艺确定并提出上演现实主义戏剧的口号。1960年2月村山知义导演的《底层》便是民艺现实主义创作的开端。

民艺演员阵容雄厚，男演员中的骨干以泷泽修、宇野重吉为首，女演员的骨干以北林谷荣、奈良冈朋子为首，导演有泷泽修、宇野重吉、若杉光夫、渡边浩子、米仓齐加年、高桥清佑、内山鹑等。

民艺是日本话剧团体历史较长的一个，它仅次于文学座、文化座、俳优座之后属第四位。

## 【青年座】

日本话剧团体。1954年5月1日成立于东京。由成濑昌彦、天野创治郎、土方弘、森塚繁、中台正（后改名中台祥浩）、初井立荣、东衷美子、出冈比佐乃（后改名山冈久乃）、高桥真子（后改名氏家慎子）、关弘子等10名俳优座的候补团员脱离俳优座后创建，聘请千田是也、青山杉作为顾问，被称作俳优座的卫星剧团之一。

50年代，日本各剧团争相公演外国

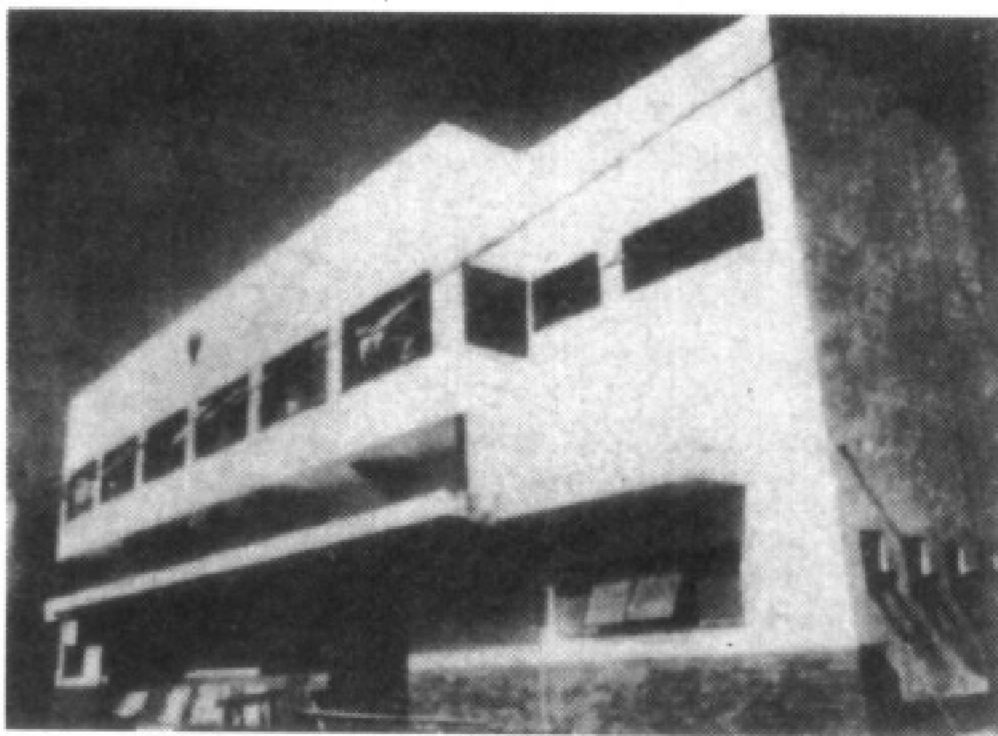
戏，青年座一反这种形势，主张演日本的创作剧。青年座第一个公演剧目是椎名麟三的《第三证言》。以后又演出了内村直也的《残响》、三岛由纪夫的《白蚁之巢》等。内村直也与三岛由纪夫被邀为青年座的文艺顾问。

青年座骨干有大塚国夫、今井和子、西田敏行等人。西田敏行在日本曾被评为观众喜爱的10名男演员之一。导演有石泽秀二、铃木完一郎、五十岚康治等。

青年座曾两次获纪伊国屋戏剧奖团体奖。剧团演出的《秃头歌女》、《三分钱歌剧》、《文那，从树上下来吧》等剧目曾多次获奖。青年座的代表剧目有《饲蝎女》（椎名麟三作）、《8段》（田中千禾夫作）、《象与簪》（矢代静一作）、《卖身女》（宫本研作）等。

## 【筑地小剧场】

1923年，发生了关东大地震，东京的商业性大剧场全部被毁。在国外考察戏剧的小山内薰回国，并由他的弟子、导演土方与志（1898～1959）出资兴建了“筑地小剧场”，新剧界从此有了自己的剧团与剧场。筑地小剧场提倡非商业化的实验戏剧。这个剧团最初的2年间，由小山内薰、土方与志两人担任导演，主要上演翻译剧。在上演契诃夫、高尔基、果戈理、莎士比亚等人的戏剧的同时，也介绍了表现主义、结构主义等西方现代派的戏剧。日本作家创作的戏剧则上演了武者小路实笃的《爱欲》、久保田万太郎的《大寺学校》等少数作品。1928年小山内薰逝世，剧团因内部分歧，分裂为“新筑地剧团”和“剧团筑地小剧场”。筑地小剧场历史不长，但培养了很多人才，在日本新剧历史上具有很重要的地位。



筑地小剧场

## 【迈宁根剧团】

（Meiningen Schauspielensemble）19世纪后半期德国迈宁根的宫廷剧团。公爵格奥尔格二世自1866年起对剧团进行改革，取消歌剧，发展话剧。在他的领导下，剧团主要上演古典剧目，要求舞台再现古典戏剧的现实主义社会内容，要求演出的服装、化妆、布景都忠实于历史，并亲自为剧团设计服装和布景。剧团的演出十分强调对群众场面和次要角色的处理，把戏剧演出水平提高到一个新的高度。最著名的演出有莎士比亚的《冬天的童话》和席勒的《强盗》、《威廉·退尔》等。1874～1890年间，迈宁根剧团曾到30多个欧洲城市演出2500多场，受到普遍欢迎。它对安托万和斯坦尼斯拉夫斯基学派有较深影响，对现代欧洲戏剧导演学作出了贡献。但它的一些表面化毛病也给后来的仿模者带来了危害。

## 【柏林剧团】

（Berliner Ensemble）德意志民主共和国演出团体。1949年在民主德国政府支持下，由布莱希特和夫人、演员H. 魏格尔

创建。魏格尔任剧团经理，布莱希特任艺术指导。建团之初，没有自己的剧场，在德意志剧院上演了第一个剧目《大胆妈妈和他的孩子们》，由布莱希特和恩格尔合作执导。1954 年政府把船坞剧院分配给柏林剧团作为它固定的演出剧场。布莱希特为剧团制定了艺术原则，要求剧团实践和完善史诗戏剧（叙事戏剧）的演剧方法。柏林剧团的发展可分为 4 个阶段：

①1949～1956 年。这个阶段是创业时期，剧团开始发生国际影响。布莱希特亲任首席导演。其他有影响的艺术家有导演恩格尔、演员魏格尔及布施、舞台美术家阿潘等。第一批上演的剧目有布莱希特的《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》（1949）、布莱希特根据高尔基小说改编的《母亲》（1951）、布莱希特的《高加索灰阑记》（1954）、贝歇尔的《冬战》（1955）、施特里马特的《猫儿沟》（1953）等。

②1957～1971 年。自布莱希特逝世后，魏格尔担负起领导剧团的任务，担任首席导演。为剧评界公认的优秀剧目有布莱希特的《伽利略传》、《四川一好人》、《三分钱歌剧》、莎士比亚的《科里奥拉努斯》等。独特的演剧方法和艺术风格使柏林剧团获得更大的国际声誉。布莱希特学派越来越受到欧洲和世界戏剧工作者的重视。

③1972～1977 年。魏格尔去世后，鲁·贝尔格豪斯继任剧团经理。贝尔格豪斯原是柏林剧团的导演和舞蹈家。这一时期剧团致力于上演布莱希特那些过去未曾或很少上演的剧本，如早期剧作《城市丛林》、《巴登教育剧》等，并把《伽利略传》、《高加索灰阑记》等几部名剧重新搬上舞台。同时重视上演当代德国剧作家的作品和外国戏剧。虽然贝尔格豪斯努力想使剧团适应新的社会发展形势的需要，但由于韦克韦尔特、凯泽等演员先后离开，一些剧目的演出过分强调舞蹈成分，削弱了布莱希特艺术方法的特点，降低了艺术质量。1977 年贝尔格豪斯辞去剧团经理职务。

④韦克韦尔特任经理时期。贝尔格豪斯辞去经理职务后政府任命韦克韦尔特为剧团经理。他提出剧团既要顺应时代潮流，又要坚持布莱希特的辩证戏剧美学原则和方法，在新的社会历史条件下发展布



柏林剧团

莱希特学派。他强调舞台创作要体现朴素、诗意和人民群众喜闻乐见的特点，再度重排上演《伽利略传》、《三分钱歌剧》、《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》等剧目，还上演了福·布劳思的《婷卡》、《大同世界》和其他戏剧家的作品。1986 年夏，韦克韦尔特率剧团访问联邦德国，柏林剧团还多次到其他国家演出，对当代世界戏剧的发展产生了广泛影响。

## 【皇家莎士比亚剧团】

（Royal Shakespeare Company）英国最著名的剧团之一。前身是莎士比亚诞生地斯特拉特福的莎士比亚纪念剧院剧团，1961 年受皇家封号更名为皇家莎士比亚剧团，由政府的艺术委员会资助。1960 年，P. 霍尔任剧团导演，他决定建立一个永久性的演出团体并且发展其独特的风格。为

了把剧团常年聚集在一起，他在奥尔德维奇剧院为剧团建立了一个在伦敦的演出点，使剧团得以在莎剧之外，也上演现代的先锋派剧目。霍尔在与 P. 布鲁克和圣－丹尼斯共同导演下，创造了一种独具特色的现代莎士比亚风格，演出布莱希特、品特和其他当代作家的作品。1968 年，剧团新起的年轻导演 T. 纳恩（1940～　）从霍尔手中接任剧团的艺术导演。剧团又在伦敦的巴比堪剧院建立了一个新的伦敦演出点。现在，皇家莎士比亚剧团在斯特拉特福和伦敦不仅拥有三座较大的剧院，还建立了小剧院，进行实验性的演出。

## 【国际戏剧协会】

（International Theatre Institute）受联合国教育、科学及文化组织资助的国际戏剧组织。1946 年，教科文组织提出关于建立一个有利于教科文组织开展活动和发展戏剧事业的国际戏剧协会的备忘录，同年在教科文组织首届大会上通过。1947 年教科文组织在巴黎召开有 15 个国家 25 名戏剧专家参加的会议，讨论有关国际戏剧协会的计划，并提出章程。在此基础上，国际戏剧协会于 1948 年 6 月在捷克斯洛伐克首都布拉格成立，有 18 国代表参加首届大会，选举英国著名剧作家 J. B. 普里斯特利（1894～　）任首届主席。大会上，普里斯特利对国际戏剧协会的宗旨做如下表述："戏剧在促进国际间的彼此了解方面有着特殊重要的意义。"

国际戏剧协会会址设在巴黎。成立以来，已有会员国 50 多个、联系国 10 多个，各会员国都设有一个国际戏剧协会国家中心。自 1951 年以来每 2 年举行一次大会。常设委员会有音乐委员会、新戏剧委员会、第三世界委员会、舞蹈委员会、剧作家委员会和研究委员会。6 个常设委员会经常在两届大会之间召集各种形式的国际戏剧学术讨论会，使不同戏剧观念和表演、导演理论与实践、戏剧创作中面临的种种问题获得交流和探讨的机会。此外，1957～1972 年间，在法国政府赞助下，先后在巴黎举办了 16 届国际戏剧节，1975 年以后改为每年在不同国家举办。这项活动大大活跃了戏剧艺术的国际交流。中国于 1980 年 5 月正式参加国际戏剧协会，中国中心设于北京。

## 【斯戴里亚戏剧中心】

（Steri Ino Pozorie）南斯拉夫最有影响的戏剧团体。1956 年为纪念南斯拉夫重要作家、塞尔维亚戏剧奠基人 S. 波波维奇诞辰 150 周年在诺维萨德成立。主要任务是促进和繁荣南斯拉夫现代戏剧的创作和演出。每年 4 月中旬，"斯戴里亚戏剧中心"从全国演出的剧目中选出 6～10 个最好的戏举行为期一星期左右的戏剧汇演。汇演结束后，选出最优秀的剧作家、导演、演员、舞美家等，授予"斯戴里亚奖"。之后 4 月 13 日（戏剧汇演开始的一天）定为"南斯拉夫戏剧日"。"斯戴里亚戏剧中心"还与各专业和业余戏剧团体保持着密切的联系，出版每年得奖的剧本和编辑出版戏剧杂志《舞台》以及关于南斯拉夫戏剧的信息资料、评论文章。该戏剧中心每 3 年要在汇演期间同时组织国际戏剧评论和戏剧学讨论会，举办戏装、剧照、海报和广告展览，具有一定的国际影响。

## 【普罗文斯顿剧社】

（The Provincetown Players）1915 年由

一些志同道合的艺术家和作家在美国马萨诸塞州普罗文斯顿组成的一个非商业性的戏剧团体。它旨在打破当时操纵在纽约百老汇几个资本家手中的商业化组织戏剧辛迪加对戏剧的垄断，而给美国剧作家提供一个自由表达自己思想的机会。剧社最初在避暑别墅的阳台上演剧。1916 年把一处码头仓库改为可容 200 名观众的码头剧院，首演了 E. 奥尼尔的《东航加的夫》，接着陆续上演他的其他许多独幕剧，从而使奥尼尔走上了剧作家的道路。1917 年，该剧社移到纽约格林威治村。

此剧社主要发起人是小说家和戏剧家 G. K. 库克和 S. 格拉斯佩尔夫妇。他们坚持上演艺术性较强的严肃戏剧，因而吸引了一大批作家和艺术家同他们合作。其中最重要的是 E. 奥尼尔、R. 埃德蒙特·琼斯和 K. 麦克高温三人。他们自 1923～1929 年在剧社中被称为“三执政”。奥尼尔的《天边外》、《安娜·克里斯蒂》、《琼斯皇帝》等都曾由此剧社演出。剧社于 1922 年因内部分歧解散后，1923 年重组并改名为实验剧院，仍由“三执政”指导，使它更趋向于职业化。1925 年，剧社内部再次分裂，又进行改组。由于演出费用不断上涨和工会问题而使该剧社陷人困境，勉强维持到 1929 年而告解散。

普罗文斯顿剧社和华盛顿广场剧社是美国在 20 世纪前 10 年中期到 30 年代兴起的小剧场运动当中的最重要的两个剧团，在促进美国严肃戏剧的发展上起过作用。

## 【同仁剧院】

（Theatre Guild）1919 年在美国纽约成立的实行预约订票制的戏剧团体。其创建者为美国剧作家劳伦斯·兰纳、导演菲利浦·穆勒和舞台设计家 L. 西蒙森等。宗旨是上演一般商业化剧场不愿上演的具有较高艺术水平的戏剧作品。

同仁剧院继 1919 年 4 月 19 日首演西班牙剧作家贝纳文特·伊·马丁内斯的社会讽刺喜剧《利害关系》失败后，以演爱尔兰作家约翰·欧文的自然主义戏剧《约翰·费格逊》获得成功，到 1920 年已拥有 3 万名预约订票者。1925 年，该院已成为拥有朗特和芳丹、杜德莱·狄格斯、海伦·韦斯特莱等 10 名著名演员的一流剧院，并在第 52 街有了自己设计的剧场。

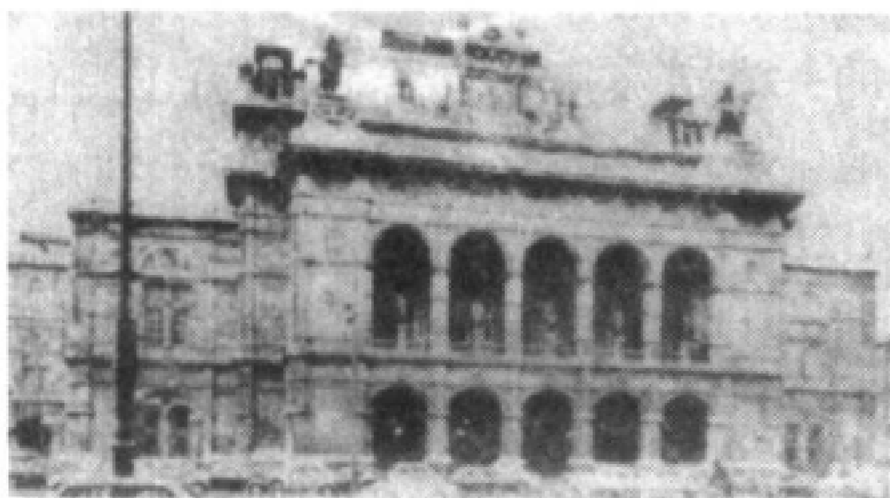
20～30 年代是剧院在艺术上的鼎盛时期，上演剧目多是欧美名家的作品，如 1920 年在美国首演萧伯纳的《伤心之家》；1921 年演出匈牙利喜剧作家莫尔纳的《利里欧姆》；1922 年演出德国表现主义剧作家 G. 凯泽的《从清晨到午夜》、捷克表现主义剧作家恰佩克的《万能机器人》以及在美国首演的萧伯纳的《千岁人》；1926 年演出奥地利作家弗朗兹·魏菲尔的象征主义剧作《山羊之歌》；1928 年演出奥尼尔的《奇妙的插曲》；1931 年演出奥尼尔的名剧《悲悼》等。

进人 30 年代以来，剧院的上演剧目转向音乐剧。1931 年上演了由考夫曼和莫里·赖斯金德作词的《我歌唱你》；1935 年首演了《波基和佩斯》；1945 年演出了《俄克拉荷马》与根据《利里欧姆》改编的《狂欢》。40 年代和 50 年代，把注意力转向广播剧和电视剧。

# 九、剧场（院）

## 【外国古代及近代剧场】

公元前5世纪，最早的剧场建筑出现于古希腊。雅典人用石头建成的酒神剧场



维也纳国家歌剧院外观

依山而筑，可容万人的观众席靠在接近于扇形的山坡上。演员与合唱队则在山脚下的园形平地上表演，圆场后面围以木制屏障式帐篷，是演员更换面具及服装的场所，后圆场又被改建为平台，专供演员表演之用，台后有高墙作为背景。

最早的古罗马剧场建成于公元前55年，舞台的后墙上筑有柱式拱门和列柱，原来希腊剧场的“圆场”，改为罗马贵族用的半圆形坐席。

古希腊与古罗马的剧场建筑对后来的剧场产生了深远的影响。

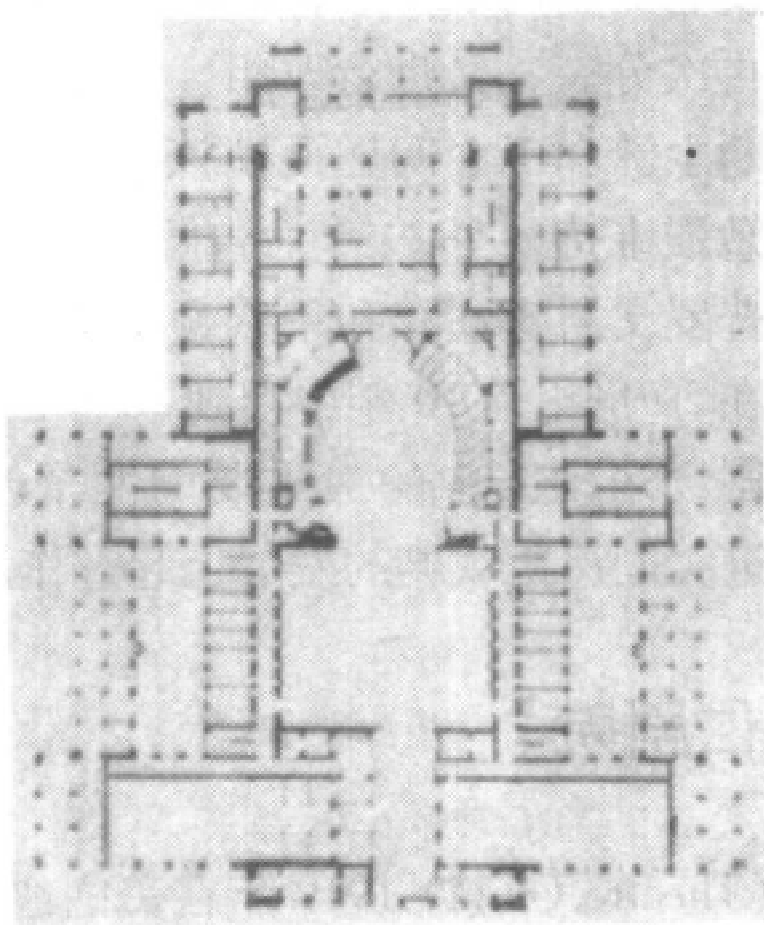
英国和尼德兰地区演出神秘剧时使用移动的舞台，将舞台放在一系列彩车上，每辆彩车上表现连续故事的某一重要场面，在广场上演出。

民间的流浪剧团曾遭受教会势力迫害，但他们上演的世俗故事深受欢迎。他们的舞台搭在广场上，三面对向观众，能容更多的人看戏。

15～16世纪，在民间戏剧逐渐展开的同时，封建宫廷大厅中也经常表演娱乐性或庆典性节目。

从古希腊的露天剧场开始直至中世纪剧场建筑仍多属露天型格式，舞台向观众敞开而不封闭，以便于观众与演员之间的交流。

文艺复兴时期，意大利的一些学者开始上演古罗马剧作。建筑师包拉弟奥仿照罗马模式建成了奥林匹克剧场，在舞台上添加了有透视感的背景建筑。建筑师阿利奥提于1618年在帕尔玛建起了第一个带有固定镜框式的舞台，从而为使用幻觉性透视布景创造了条件。英国伦敦民间的剧



维也纳国家歌剧院平面图

场也十分发达，建于泰晤士河南岸的露天剧场如天鹅、环球等剧场不下9家，而室

内剧场则有黑僧剧场等。露天剧场的舞台分为内外两部，内舞台又分成上下两层，舞台三面开敞，观众席分成环绕院落的几层阁楼和舞台周围的平地两部分，贵族有时登上舞台看戏。

17～19世纪，意大利式的剧院建筑几乎遍及欧洲各国。意大利的名建筑师们如比比耶那家族、布尔那契尼等纷纷报聘欧洲为宫廷效力，影响颇广。当时典型的剧场形式是：马蹄形观众厅面对镜框舞台，主台面积较大，天顶较低，台框接近于正方形，主台后设附台以加大布景的深度；舞台台板有坡度，使用烛光和油灯为舞台光源；观众厅的三面围以多层的巴洛克式的鸽笼包箱，装修富丽堂皇。

当时英国剧场与欧洲巴洛克式剧场不同之处在于：英国舞台保持镜框式台口前的大台唇，台后两侧设有上下场用的门洞。包箱的层数较少。进入19世纪后，欧洲因工业发展、人口剧增，剧场向大型发展。舞台照明改用煤气灯光源。当时著名的剧院有彼得堡的玛丽斯基剧场（1828）、马德里的歌剧院（1850）、莫斯科大剧院（1856）、伦敦重建的卡文公园剧院（1858）、维也纳宫廷歌剧院（1869）等。而建于1874年的巴黎大歌剧院，规模宏大、装饰庄严华丽，在当时的欧洲剧场中居首要地位，影响较大。

## 【外国现代剧场】

1876年德国的贝若特节日剧院为现代剧场建筑的开端。它取消了传统的小包箱格局，观众席改用扇形平面，改善了观众的视听条件，对后来的剧场影响很大。

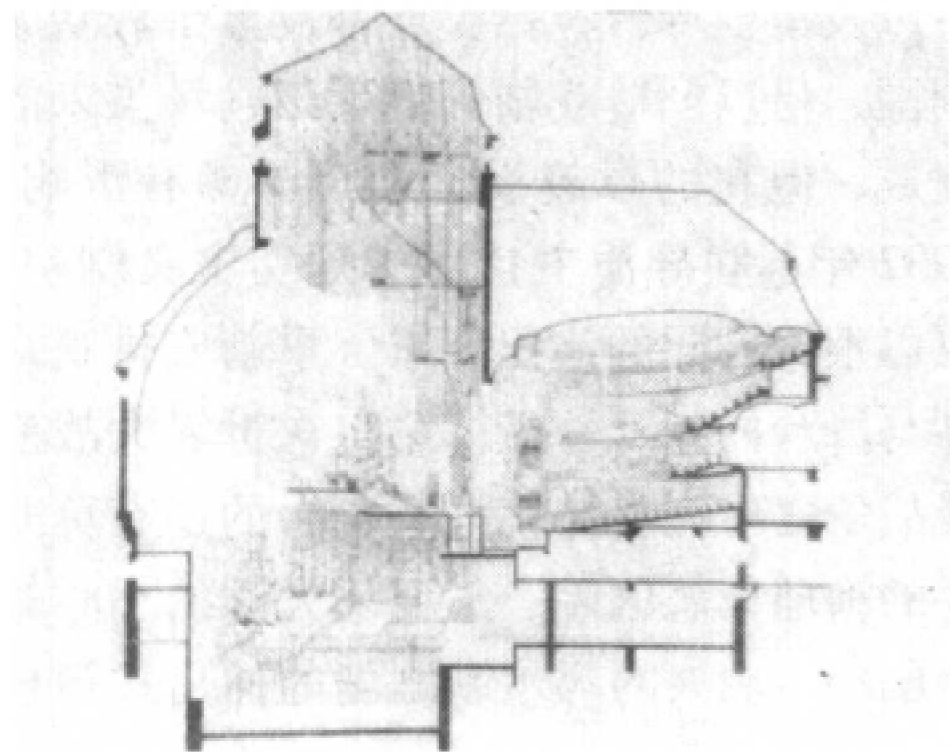
现代化剧场的标志之一是电力能源的利用。1884年在奥匈帝国的布达佩斯歌剧院舞台上，安装了包括有水力液压的升降台、吊杆等“阿斯伐利亚机械体系”。1886年德国工程师劳顿什拉格改进了日本的木制转台代之以电力推动的钢铁框架转台。1913年德累斯顿话剧院安装了有车台、升降台的混合型机械舞台和碗形天幕，充分利用了舞台空间。剧场现代化的另一标志是新戏剧观念的出现与新流派的崛起。进入20世纪以来，剧场的建筑设计是沿着不同道路发展的，其中部分剧场以镜框式舞台为基本形式，改进其功能和形式，有些专业的话剧剧场则向非镜框式舞台的方向进行探索。

19世纪初的导演如德国的因默曼、英国的戈德温等人以演出莎士比亚剧本为目的对镜框式舞台进行了改革，这是自文艺复兴之后非镜框式舞台之复现。进入20世纪后，一批适应新演出形式的试验性剧场应运而生，如巴黎的老鸽巢剧院，就是以不同平台、踏步组合而成的开放性舞台代替了镜框式舞台。德国的柏林德意志大话剧院是首先使用升降的观众席和伸出式台口的剧场。1927年德国建筑家计划筹建的总体剧院是属于非镜框式舞台的多功能剧场，其中的观众席可根据演出需要左右转动或上下升降；舞台形式也不固定，它可变为终端式舞台、伸出式舞台或中心舞台以及镜框舞台；投影屏幕设置于观众席周围，借以创造戏剧环境。该剧场虽未能建成，但它的卓越设计构思却颇有影响。1932年苏联导演主持下的现实主义剧院，可以根据不同的演出要求，重新安排观众席与舞台的相互位置。第二次世界大战前或战争之中拥有非镜框式舞台的还有莫斯科的梅耶荷德剧院、华盛顿大学的小心舞台剧场、瑞典的玛尔摩剧场的伸出式舞台等。

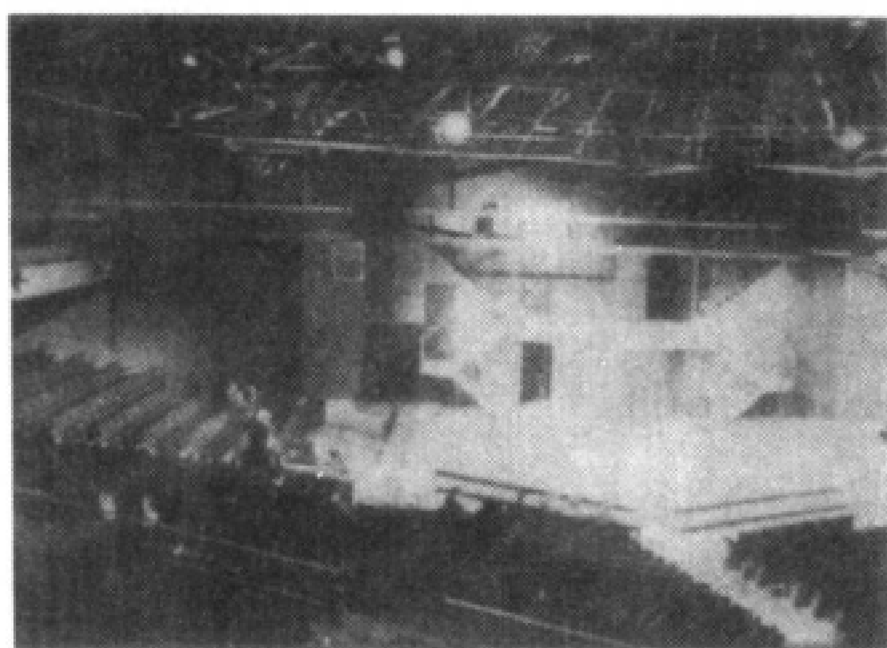
第二次世界大战后，被严重破坏了的各国剧场进行了新建、重建和改建。到50

年代初，世界上仍以镜框舞台的剧场为最多，其中一部分保留了17世纪以来的鸽笼式包箱，但舞台已进行现代化的改建；另一部分是完全新型的，以德国的德绍剧院开始的“品”字形舞台平面格局为许多剧场所接受。与此同时许多剧场的设备都利用了科学技术的最新成就。

50年代中期以后。面临影视事业的竞争，新建的剧场首先必须解决演员与观众之间的交流问题。非镜框式舞台主要有5类：①兼有镜框式与伸出式舞台特点的剧场，即传统舞台加突出的可升降的伸出台唇。②不设景区的伸出式舞台。其布局接近古代希腊剧场。③中心式舞台。舞台位于剧场中心，四周设观众席，如美国华盛顿中心舞台剧场。④终端式舞台。将舞台按照课堂的方法建造于剧场的终端，它沿着观众席两旁的墙壁向前延伸，使演员更为接近观众，如伦敦的美人鱼剧场。⑤可变式舞台。随着实验性戏剧的大量出现，能适应演出形式的多变性舞台也应运而生，如美国弗吉尼亚艺术协会剧场的观众席被分成240块1.2米见方的活动地板，将部分地板升起即可组成演出的舞台式不同坡度的观众席，使舞台与观众之间无固定界线。这类剧场的形式几乎无雷同者。



德国德累斯顿歌剧院的剖面图，展现了20世纪的升降台、转台和圆天幕



英国契切斯特剧场中的伸出式舞台

60年代以来，西方新建的剧场中多附设一个或几个实验性小剧场，也有的将剧场、音乐厅等建筑组成为多功能的文化中心，如伦敦的国立剧场即由三个不同形式的剧场组成。而纽约的林肯中心则由两座镜框式舞台剧场、两座伸出式舞台剧场、博物馆、音乐厅、音乐学院等单元组合而成。70年代中又涌现出各式小型剧团，它们充分利用旧的教堂建筑、仓库、车间、咖啡馆等地进行演出。由各方面专家协同设计与安排，使剧场走向了多元化与多样化的道路。

## 【东京国立剧场】

日本剧场。位于东京都千代田区，昭和41年（1966）10月31日建成。剧场的建筑主要是为继承和振兴日本的民族传统戏剧艺术。建筑中包括大小两个剧场，大剧场主要演出歌舞伎，同时也演出少量的新派剧、雅乐和邦舞等；小剧场主要演出文乐、邦乐、邦舞、雅乐及民间曲艺等。剧场还设有专供调查、收集、整理和传播资料的展览厅、排练厅、图书馆、录音室及放映室。大剧场有1746个座位，小剧场有630个座位。

剧场建筑的总面积为10807平方米。为适应歌舞伎的演出，舞台台口低而宽。

大剧场的台口宽 22.1 米，高 6.3 米；小剧场的台口宽 13.66 米，高 5.3 米。观众厅中设有能够收放的“花道”。舞台在日本剧场中是最深的。两座剧场的舞台上都设有转台，大剧场中还有多块升降台。此外，吊杆、灯光、音响各方面的设备也都齐备优良。

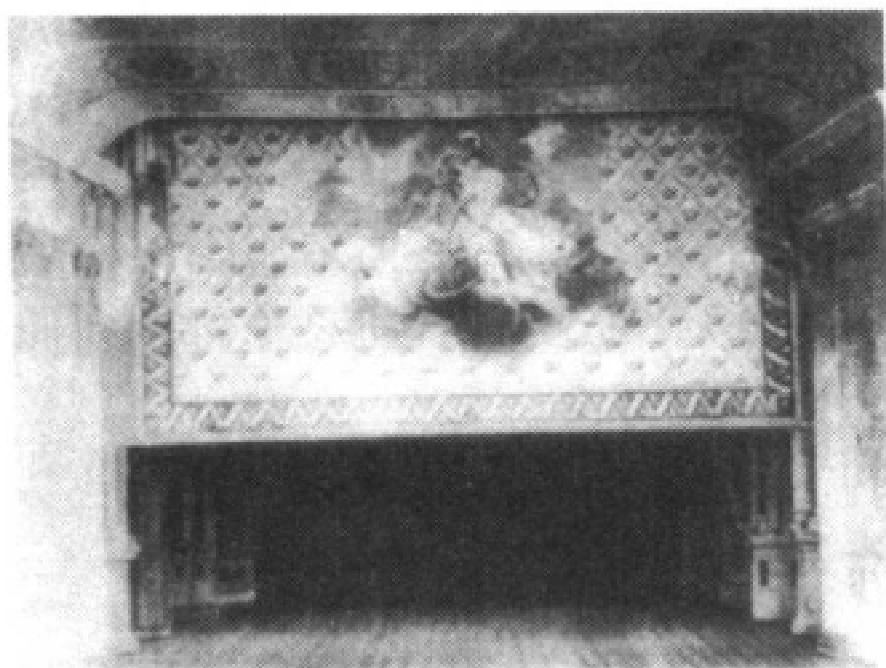


1581 年建成的日本西本愿寺北能舞台

## 【德洛特宁霍姆剧院】

（Drottningholm Theatre）瑞典剧场。位于斯德哥尔摩西面的罗佛岛上。原是瑞典德洛特宁霍姆皇家夏宫的一部分，始建于 1754 年。1766 年瑞典宫廷建筑师艾德尔克兰兹吸收了瑞典民族的建筑样式设计重建。剧场的舞台机械部分是聘请意大利舞台机械师斯托帕尼按照意大利布景体系的换景同步装置原理设计安装。舞台台口宽 9 米，高 8 米，深 19 米，台板前低后高，倾斜度 4%，观众席能容 300 ~ 350 名观众。剧场内部的装修采用洛可可风格。

剧场重建后成为瑞典国王古斯塔夫三世进行戏剧民族化改革的舞台。1792 年 3 月 16 日他在这里参加演出时遇刺身死，不久剧场被封闭。1922 年春，被瑞典皇家图书馆助理员贝杰尔重新发现，经整理于 1922 年 8 月 19 日古斯塔夫三世民族革命 150 周年纪念日按照 130 年前的原样重新

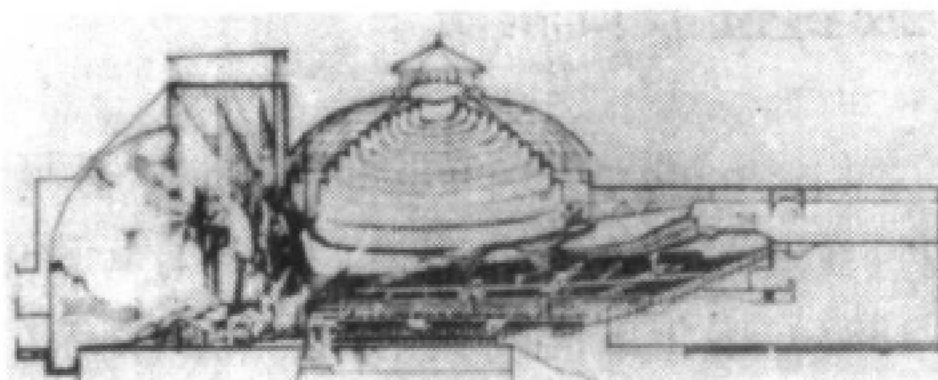


德洛特宁霍姆剧院

开放。现在每年夏天都在这里演出 17 ~ 18 世纪欧洲和瑞典的剧作和音乐作品。在德洛特宁霍姆剧院附近，开辟了一座德洛特宁霍姆戏剧艺术博物馆，完整地收藏了包括瑞典及世界的剧场、布景、服装和舞台机械的设计图、草图的手稿和模型以及各种乐谱和演出档案等珍贵的历史文献资料。

## 【德意志大话剧院】

（Grosses Schauspielhaus）1919 年由原舒曼马戏场改建的一座大型话剧场。位于柏林。由名导演莱因哈特主持，建筑师为汉斯·波依尔齐格。这里著名的演出有《丹东之死》等。这座剧场的特点是在台口前面加建一伸出式舞台，舞台面可以分块升降，下降极限可与观众席地面持平而成为观众席的一部分。伸出台的后面台口宽度达 30 米。表演区中心装有转台（直径 18 米），转台后面设半圆形穹庐式硬天



德意志大话剧院

幕，距台口 21 米，台板到栅栏天顶高度为24.5 米。剧场能容纳 3500 人。1922 年曾一度倒闭，后又改演杂技。它虽然只有3 年演出话剧的历史，但给后来的剧场建筑影响颇大，成为现代机械化舞台和伸出台的先导。

## 【莎士比亚纪念剧院】

（Shakespeare Memorial Theatre）英国剧场。1879 年建于埃文河畔的斯特拉特福。这是一座由道格森和恩斯沃斯设计的仿哥特式风格的红砖建筑。1879 年莎士比亚诞辰开始演出，1926 年毁于火灾，唯有1883 年增设的图书馆和画廊幸存。该剧院后来得到重建，由女建筑师伊丽莎白·斯柯特设计，于 1932 年 4 月 23 日重新开幕。新剧院的主台深 13.8 米，宽 16.8 米，高 19.2 米。镜框台口宽 9.1 米，高 8.1 米。表演区有复杂的升降台及车台设备。观众厅呈扇形，共 3 层，可容纳观众 1008 人。剧院建成后，舞台多次改建，取消了乐池，并把舞台台口伸向观众席。在 1976 年的改建中，基本上抛弃了镜框台口的概念。从 1960 年起，纪念剧院改名为皇家莎士比亚剧院，剧场成为皇家莎士比亚剧团在斯特拉特福的团址。1986 年在后台旁又建成了仿 16 世纪伊丽莎白古老剧场的“新天鹅”剧场，完全用木质建造，受到演员和观众的喜爱。

## 【贝若特节日剧院】

（Bayreuth Festspielhaus）德国剧场。建筑在著名歌剧作曲家 R. 瓦格纳（1813 ~1883）晚年定居的城市贝若特。剧院的建筑体现了瓦格纳对戏剧的许多创造性主张，并因上演瓦格纳的歌剧而著名于世。剧院可容纳观众 1745 人，观众席取消了意大利传统的鸡笼式贵族包厢，而代之以只有一层的扇形平面观众席，因此获得很好的视线和音响效果。皇室和贵族的包厢被放在平民观众的后面，因而剧场被称为“人民剧场”。观众席取消了中间的纵向通道，加多了两侧的太平门，因而也加大了观众席排与排之间的距离。这种安排观众席的方法，被称为“德国式的观众席”而被世界上许多著名剧院所采用。剧场有两层舞台台口，台口之间有一个光线黑暗的区域，造成观众与舞台世界的分离感。乐池面积很大，但深埋于台口之下，以免分散观众与乐队队员的注意力。舞台保持传统的式样，在舞台的后面有一个附台，它建造了高压蒸气管道，开创了使用蒸气在舞台上制造雾与烟的办法。

瓦格纳逝世后，剧院由他的遗孀和他的儿子西格弗瑞德管理，1945 年停止了演出。1951 年瓦格纳的孙子 W. 瓦格纳在联邦德国政府支持下重新在该剧院演出，创造了许多革新的风格，因而再度成为世界著名的剧院。

## 【老鸽巢剧院】

（Théâtre du Vieux - Colombier）20 世纪前期法国巴黎著名话剧剧院。位于 19 世纪早期建筑的雅典剧场旧址。1913 年前，这座剧场专供旅行剧团临时演出，1913 年由J. 科波（1879 ~ 1949）接管并改建，成立老鸽巢剧院，进行实验演出。改建后的剧场另有一个内台口把舞台分成两个演区，能使演员非常靠近观众。剧院中使用的布景极度精简，只使用少量道具和灯光以暗示环境和情调。科波的主旨是要使演出排除沉重的机械和繁复的布景，突出演员表演，使戏剧恢复法国戏剧中原有的诗意和

美。第一次世界大战结束后，科波与演员L. 茹维合作，于1919年改建剧场，设置了一个定形的舞台结构。台口被取消，伸出的台唇通过三级弧形台阶把舞台与观众厅联成一片，舞台后方是高位演区，还有一个受伊丽莎白舞台影响的小内台。剧场可容观众400人，演区靠近观众，造成了亲切的观众与演员关系。1919～1924年老鸽巢剧院以小型剧场使用多演区和固定舞台这种新方法在欧洲起了示范作用。科波的老鸽巢剧院使法国戏剧摆脱了当时流行的佳构剧的花招和自然主义的表面模仿，而走向简朴和富有诗意的新境地。后来他的学生以他的方法在欧美产生了广泛的影响。

## 【巴黎大歌剧院】

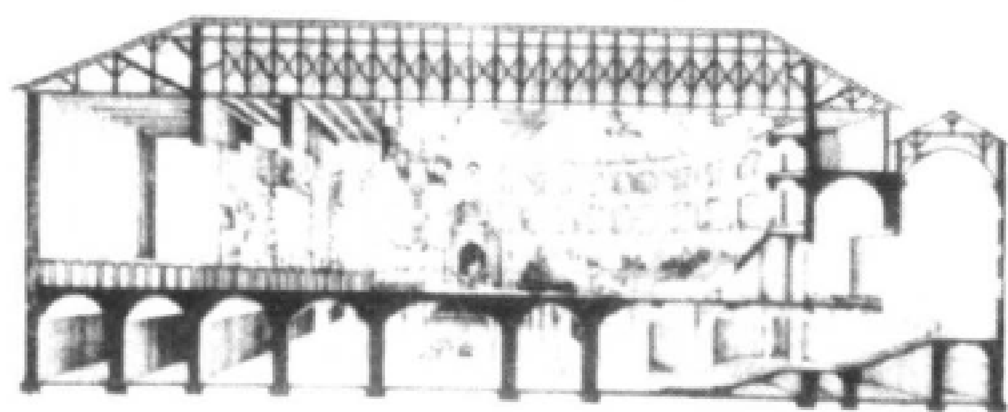
法国国家歌剧院。建成于1874年。剧院基本上保留了意大利式剧院的传统。由于它的规模空前庞大，建筑华丽，设备完善，因而对19世纪后半叶欧洲建造的歌剧院和话剧院都有巨大影响。许多著名的歌剧、舞剧都曾在此首演，如《拉可梅依》、《非洲少女》等，剧院的立面采用意大利的晚期巴洛克风格，有大量的雕刻及装饰。其结构复杂的豪华前厅比观众席大数倍，观众席内有4层包厢，可容2100人。它的镜框台口宽16.5米，高13.5米，乐池面积90平方米。舞台的主台宽39米，深26米，舞台后部还有一个巨大的舞厅做为后部附台，如果把舞台都使用起来，可使舞台深度延伸到45米。舞台上部高度为35.70米，下部深度为15米。巨大的舞台分为10个区（后改建为8个区），每区内都有升降台及台板上的活门。舞台上部有5层天桥及62道布景吊杆，5道灯光吊杆，舞台的右方有“象门”，专供19世纪“壮观戏剧”中使用的动物出人。剧院附设有戏剧博物馆，共贮藏了4000余张布景和服装设计图及大量文献资料。

## 【奥林匹克剧场】

（Teatro Olipico）意大利文艺复兴时期的剧场。1580～1585年建于维晋寨。因属当地奥林匹克学院所有，故得名。设计师是意大利著名建筑家安·帕拉第奥，接替他完成建筑工程的是他的儿子和另一位建筑家B. 斯卡莫齐。约有1000个座位。剧场于1584年竣工，一年后斯卡莫齐为它添建了布景。1585年开幕，演出的剧目是古希腊悲剧家索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。剧场保持了古代剧场的3个基本组成部分——观众席、“圆场”和斯坎纳（换装建筑），但有变化。“圆场”变成半圆形，作为表演场地的功能减退，主要表演区移到了台前部，台前部的左、右、后三面为斯坎纳所围绕。斯坎纳的正面用“檐口”结构分割成三层，充满了圆柱、半露柱、壁龛、雕像等装饰物。最下层开有3个门洞，门洞里置有写实的建筑布景，表现的是“理想城”的街景。此布景为建筑师斯卡莫齐所添建。追求建筑整体的谐和统一是这座剧场的主要特点。奥林匹克剧场在剧场史上具有重要地位，它的舞台结构，是古代剧场和镜框舞台剧场之间的过渡形式。现在这座剧场成了博物馆剧场，仍为举办古典性的音乐会和戏剧演出使用。

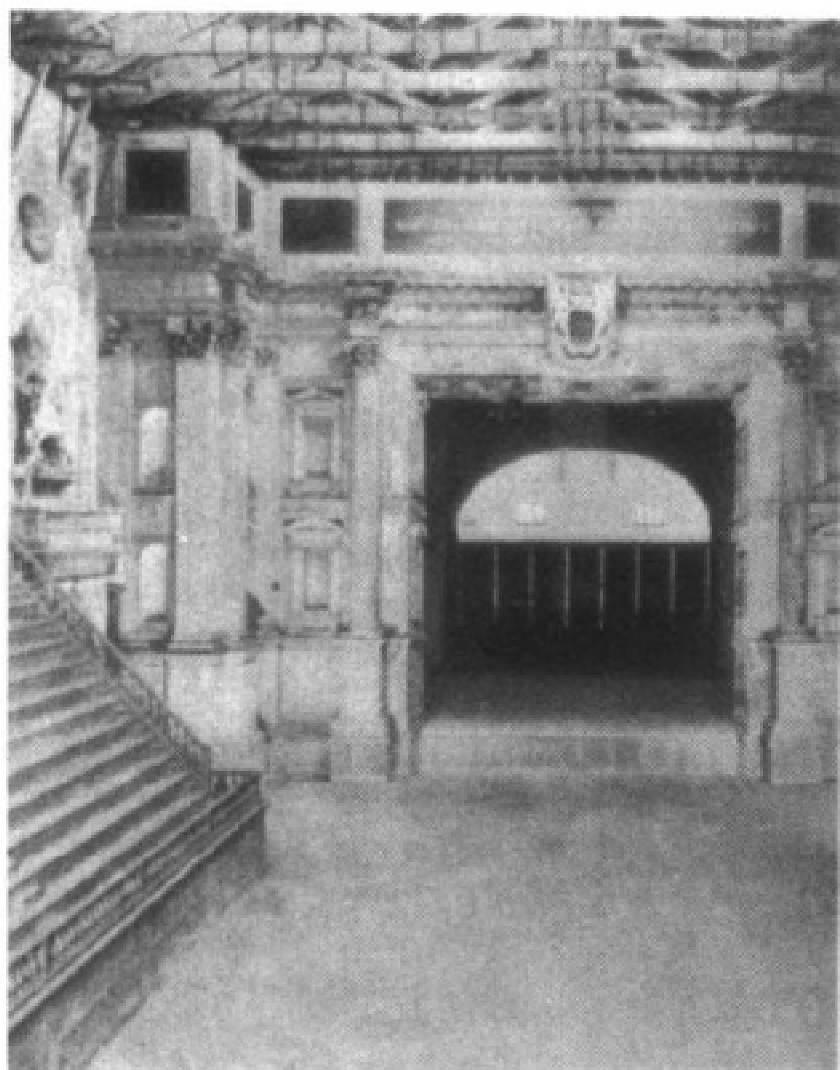
## 【法尔尼斯剧场】

（Teatre Farnese）意大利剧场。1618年建于帕尔玛。由建筑师G. B. 阿里奥特设计。第二次世界大战时损毁，后重新修



法尔尼斯剧场为第一个有前台的剧场

复。它是世界上第一座有固定镜框舞台的剧场。法尔尼斯剧场的建筑台口很小，但建筑内的立面装饰富丽堂皇。观众席的平面呈马蹄形。观众席的中央部分与舞台之间是一块没有坡度的平地，放上椅子即为观众席，也可举行宴会、赛马、跳舞、检阅及重要会议，甚至可注入 0.6 米深的水，用来表演摹拟海战。该剧场与文艺复兴时期奥林匹克剧院中演出使用的建筑性透视布景有密切关系。它的镜框台口为绘



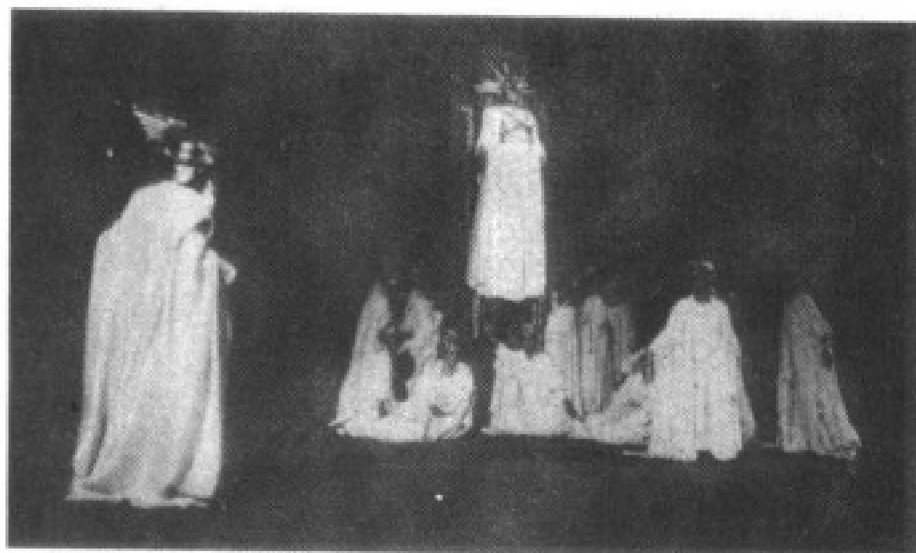
1619 年落成的意大利法尔尼斯剧场

画性透视布景提供了条件，并为以后沿用了近 300 年的透视布景学派的艺术实践开辟了道路。

法尔尼斯剧场保存有许多有价值的戏剧文物，其中有关于这座剧场演出和使用情况的历史资料。

## 【雅典酒神剧场】

希腊最古老的剧场。从中世纪到近代，一般认为 2 世纪建于雅典卫城西南坡下的罗马建筑奥得翁剧场就是酒神剧场，直到 1765 年才根据一枚古钱币的印纹确



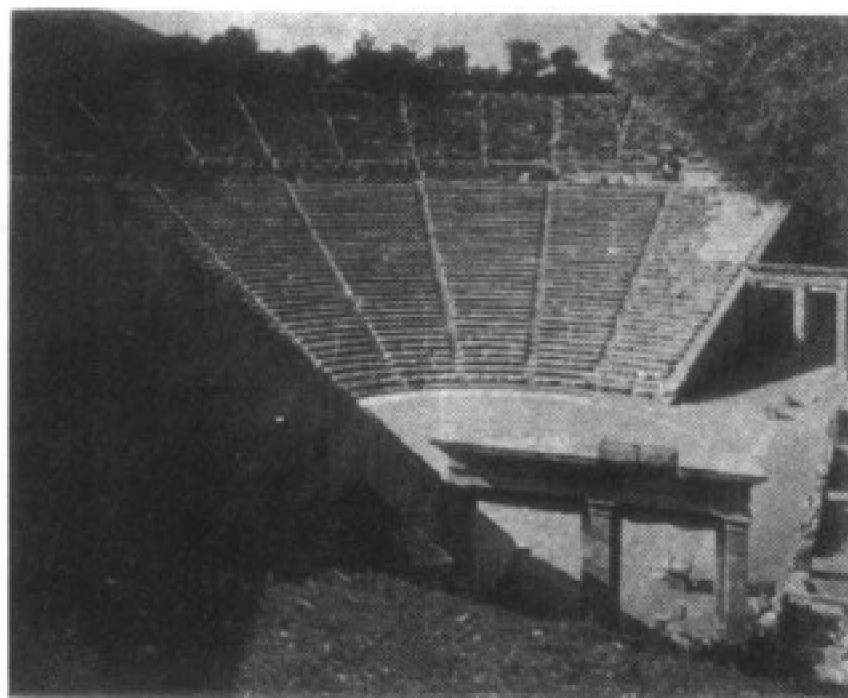
《被缚的普罗米修斯》剧照　希腊国家剧院演出

定酒神剧场的正确位置在卫城上雅典娜神庙以东的卫城东南坡下。剧场遗址自 1841 年开始发掘，1895 年完成。

在这片遗址上原有一座旧剧场，比后来的新剧场偏南 15.24 米，观众席是木制的，有一部分倚靠卫城南坡，供歌队和演员表演的圆场直径为 23.77 米。

公元前 4 世纪末，财务官吕枯尔戈斯建筑新剧场。圆场直径为 60 古希腊尺，合 19.60 米，观众席约能容纳 14000 人。

公元 67 年，罗马皇帝尼禄巡视希腊。在巡视之前，雅典酒神剧场已经过改建，



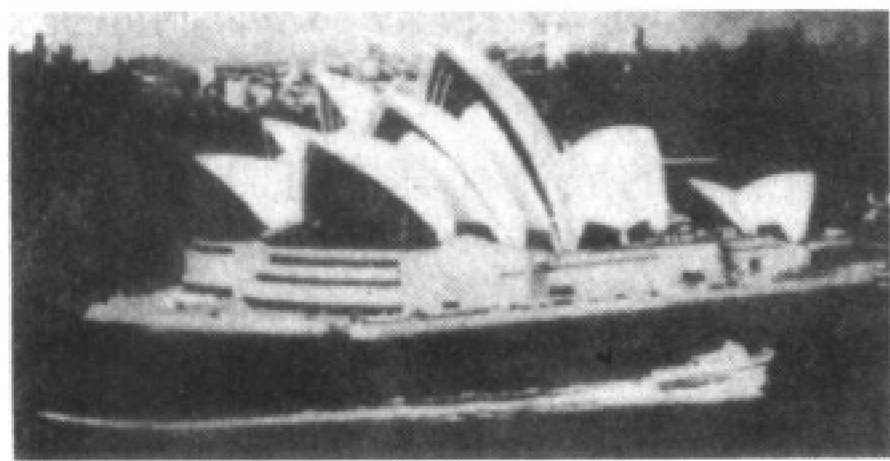
古希腊剧场遗迹

圆场的一部分让位于舞台。舞台高 1.46 米。圆场与水沟之间加上大理石栏杆，用来保护观众，以免圆场上举行的罗马格斗伤人。

3 世纪或 4 世纪，雅典总督淮德罗斯对酒神剧场作了最后的修改。圆场四周加上防水设备，以便在圆场上表演海战。舞台下面的人像头部被削去了，所以舞台比原来的矮了 0.15 米左右，至今大体保持着原状。

## 【悉尼歌剧院】

（Sydney Opera House） 澳大利亚剧场。它以规模宏大和剧场与环境形成的奇特景观闻名于世。在 1956 年悉尼歌剧院国际设计竞赛中，丹麦建筑师乔恩·欧松方案获一等奖，到了施工后的 1966 年，因剧场使用要求某些改变，由建筑师彼得·霍尔等继续完成设计。1973 年竣工。

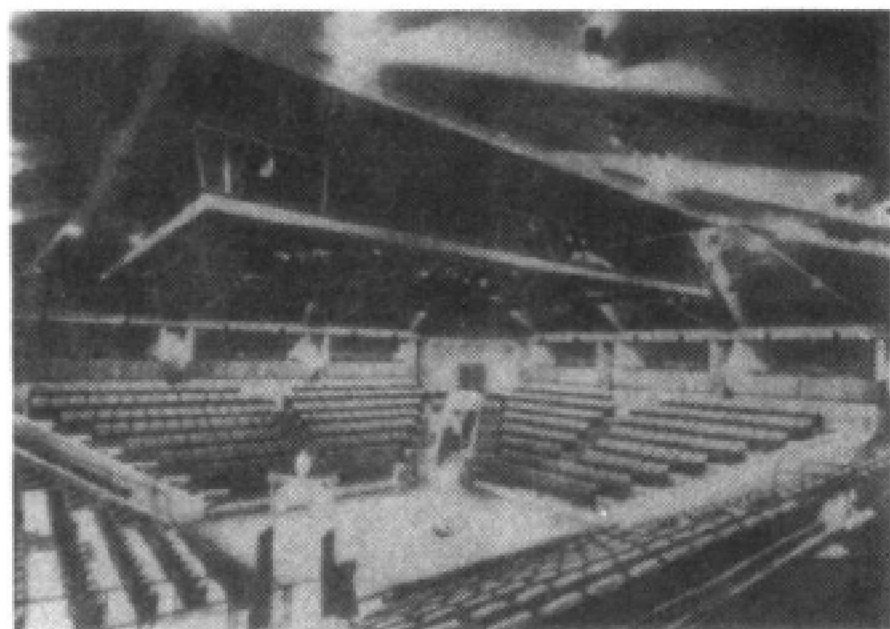


悉尼歌剧院外景

剧场坐落在悉尼港的一个小半岛上，几组尖拱所形成的剧场外形，尤如满涨风帆的航船，它已经成为澳大利亚文化建筑的标志。剧场分成四个演出场所，包括音乐厅、歌剧剧场、话剧剧场、音乐室兼电影院。此外还有展览厅、餐厅等一系列附属建筑。剧场有各种房间 900 间。建筑的最高点距海平面 67 米。剧院是澳大利亚歌剧院的专用剧场，经常演出世界歌剧名著。

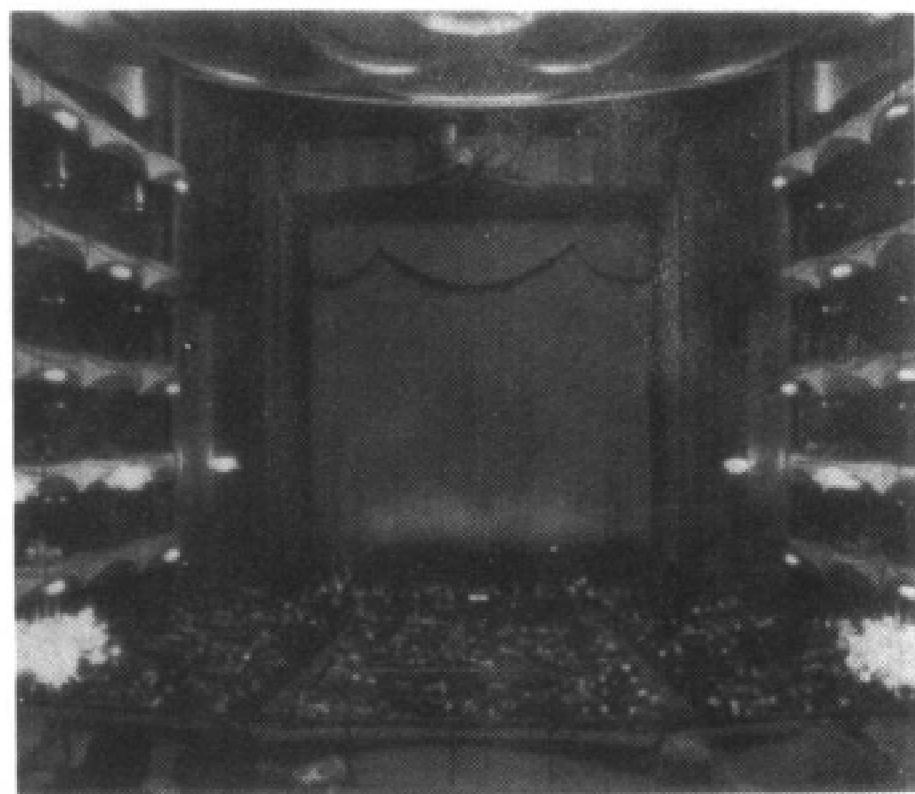
## 【华盛顿中心舞台剧场】

（Areana Theater in Wa shington） 美国剧场。1961 年建于华盛顿。是现代剧场



华盛顿中心舞台剧场

中较早采用观众席从 4 面围绕舞台的剧场，影响广泛。剧场设计师是海瑞·魏斯。剧场的中心舞台长 10.97 米，宽 9.14 米，舞台平面低于前排观众席位 0.15 米，舞台台板均为活板。大坡度的观众席环绕着舞台。由于观众席有 4 个方向，大大缩近了观众与演员的距离。观众席的后面还有 11 个包厢。有一面梯形观众席可以收缩起来，使中心舞台变成伸出舞台。在观众席的 4 角有供演员使用的上下场口。舞台照明设备安装在高于舞台台板 11.27 米



美国林肯中心大都会歌剧院观众席

的环形天桥上。由于灯具全部裸露着，所以灯光角度可以自由安排。

立体建筑呈接近于方形的八角形平面，它连接着一排辅助用房，包括化装室、服装室、各种工作间、演员休息室和餐厅等。

## 【林肯表演艺术中心】

（Lincoln Center for the Performing Arts）美国纽约市著名的文化艺术中心。1966 年建成。全部建筑由大都会歌剧院、纽约州立剧场、爱乐音乐厅、维维恩·彼欧蒙特剧场、演出艺术图书博物馆、朱丽亚艺术学校及露天舞台等组成。是世界上规模和影响较大的文化艺术中心之一。

爱乐音乐厅于 1962 年建成，观众席有 2644 个座位，舞台面积可以调节，可容 120 名乐队队员及 200 名合唱队队员。场内有新式的返音板、管风琴及照明设备。

大都会歌剧院是艺术中心中最重要的演出场所，规模庞大，观众席设有 5 层包厢，共容观众 3788 人。舞台两侧及后部均有附台，是标准的德国式舞台平面结构。主台上附有 7 块升降台及电动圆天幕，附台设有车台装置，后附台上的车台上设有转台装置。它是目前世界上设备最完善、声响效果最佳的剧院之一。

维维恩·彼欧蒙特剧场是专用的话剧剧场，它与演出艺术图书博物馆同在一幢建筑内，1964 年建成，由建筑师 E. 萨威宁设计。剧场建筑由大、小各一组成。大剧场有 1140 座位，镜框台口设有金属活动墙面，可控制伸缩，最大能扩展到 17.7 米宽。舞台中部设有直径 14 米的双圈转台，观众席前 6 排座位由地下升降装置控制，能迅速变成伸出式舞台，可适应多种演出形式。舞台后部除设备完善的化妆室外，其他空间均属艺术图书博物馆。

纽约州立剧场是专门演出轻歌剧及芭蕾舞剧的剧场。由建筑师 P. 约翰森设计。剧场有 2801 座位。镜框式舞台，附有常规的舞台设备。

## 【莫斯科艺术剧院】

（Московский Художественный Ака－демипеский театр СССР имени М. Гороьск－ого） 苏联主要剧院之一。全称苏联莫斯科高尔基模范艺术剧院。斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇－丹钦科于 1898 年创建。1898 年 10 月 27 日首演 A. K. 托尔斯泰的俄国历史悲剧《沙皇费多尔·伊凡诺维奇》。同年 12 月 17 日上演契诃夫的《海鸥》，获得巨大成功。建院初期的剧团由两部分人员组成——斯坦尼斯拉夫斯基领导的业余剧团成员（其中有 M. Φ. 安德列耶娃，M. П. 李莉娜，A. P. 阿尔捷姆，B. B. 卢什斯基）和聂米罗维奇－丹钦科的戏剧学校的成员（其中有 O. Л. 克尼碧尔，И. M. 莫斯克文，B. Э. 梅耶荷德等），稍后加入的有 B. И. 卡恰洛夫和 Л. M. 列奥尼多夫。

从建院到 1905 年之前，莫斯科艺术剧院是以和契诃夫及高尔基的创作合作为标志的。除《海鸥》外，在这期间剧院还上演了契诃夫的《万尼亚舅舅》、《三姊妹》、《樱桃园》以及高尔基的《小市民》、《底层》。剧目中也有俄国和外国的古典的和现代的名剧，如莎士比亚的《威尼斯商人》、哥尔多尼的《女店主》，奥斯特洛夫斯基的《白雪公主》，Л. 托尔斯泰的《黑暗势力》，霍普特曼的《沉钟》，易卜生的《史托克曼医生》等。

1906 年莫斯科艺术剧院首次出国，赴

德国、捷克和奥地利巡回演出，获得很大成功。1905 年革命失败之后，剧院排演了一些有象征主义倾向的剧作，如哈姆森的《生活的戏剧》，安德列耶夫的《人的一生》。这个时期上演的梅特林克的《青鸟》一直成为剧院的保留节目。1909 年之后，斯坦尼斯拉夫斯基的表演艺术体系在理论上开始形成，这对莫斯科艺术剧院现实主义艺术传统的确立和巩固起了重要作用。

十月革命后，剧院以新的戏剧反映新时期的斗争生活，上演了《该隐》(1920)，但演出没有获得成功。

1918～1922 年，艺术剧院附设了 4 个培养青年新生力量的戏剧实验培训所。1922～1924 年，艺术剧院到西欧和美国演出，扩大了俄罗斯现实主义表演艺术的影响。1924 年，艺术剧院从国外演出回来，开始进入一个发展壮大的新阶段。实验培训班中的一大批新生力量补充进了艺术剧院。1925 年之后，剧院的演出剧目丰富多彩，有反映农民起义的《普加乔夫精神》，有古典剧作《费加罗的婚姻》，有根据托尔斯泰小说改编的《复活》、《安娜·卡列尼娜》，高尔基的《仇敌》等。《土尔宾一家的命运》使剧院在反映现代生活方面取得了新成就。十月革命 10 周年上演的《铁甲列车 14－69》，成了莫斯科艺术剧院发展史上的一个里程碑。在 20 世纪 30～40 年代之间还演出了基尔尚的《粮食》、阿菲诺格诺夫的《恐惧》、维尔塔的《土地》、柯涅楚克的《普拉东·克列契特》等。



契诃夫、高尔基和莫斯科艺术剧院演员合影



莫斯科艺术剧院演出的《我们必胜》剧照

卫国战争时期，剧院上演了柯涅楚克的《前线》和西蒙诺夫的《俄罗斯人》以及克朗的《海军军官》，并派遣演出分队分赴前线，为红军战士作了上千次演出。

50～60 年代艺术剧院在列宁形象的创造上有很大成就。1956 年的《克里姆林宫的钟声》、1958 年的《悲壮的颂歌》，都获得高度评价。之后剧院的艺术水平有下降的趋势。

1970 年叶甫列莫夫出任剧院总导演，剧院进入一个新的时期。反映当代“科技革命”的现代剧成了剧院 70 年代初的主要演出剧目。接连上演了博卡辽夫的《钢铁工人》，盖尔曼的《党委会议》、《反馈》、《我们是验收书的签字人》等生产题材剧作。在 70～80 年代之间还上演了一批著名的苏联现代剧，如罗申的《瓦连金和瓦连金娜》、《旧历新年》、《军用列车》，万比洛夫的《打野鸭》等。

80 年代的重要演出有：沙特罗夫的《我们必胜》以及 1985 年叶甫列莫夫重新排演的《万尼亚舅舅》。著名演员有苏联

人民艺术家道洛宁娜、鲍利索夫、叶甫斯季格涅耶夫、斯莫克图诺夫斯基等。莫斯科艺术剧院1937年获列宁勋章和红旗勋章，1978年获十月革命勋章。

## 【小剧院】

全名为国立模范小剧院。苏联规模最大、历史最悠久的剧院之一。1757年莫斯科大学成立大学剧院，1760年改名为莫斯科俄罗斯剧院。1780年在它的基础上建立彼得罗夫剧院，轮换演出话剧、歌剧和芭蕾舞剧。1806年剧院被列为公办的帝国剧院之一。1824年话剧部分迁入专门兴建的剧场，正式取名为小剧院。

小剧院的艺术成就曾给予俄罗斯文化以重大的影响，为奠定现实主义和积极浪漫主义的俄罗斯舞台艺术起过积极的作用。在表演艺术方面，小剧院始终遵循史迁普金的现实主义与莫恰洛夫的浪漫主义相结合的原则。由史迁普金领衔主演的格里鲍耶陀夫的《智慧的痛苦》（1831）以及果戈理的《钦差大臣》（1836）成为小剧院早期院史上的重大事件。莫恰洛夫使俄罗斯舞台成功地体现了莎士比亚和席勒的剧作。自1853年起，奥斯特洛夫斯基成为小剧院的主要剧作家，剧院先后上演了他的47部剧本。米·普·萨多夫斯基和萨多夫斯基演员世家正是受奥斯特洛夫斯基戏剧的哺育成长起来的。19世纪中叶在小剧院舞台上演出的还有萨马林、热沃基尼、舒姆斯基等卓越演员。这时期的上演剧目有屠格涅夫、苏霍沃—科贝林和普希金的剧作。此时小剧院已形成具有独特风格的表演艺术传统。19世纪70年代在小剧院的舞台上，叶尔莫洛娃塑造的民族女英雄的形象（席勒的《奥里昂的姑娘》中的约翰娜、维加的《羊泉村》中的劳伦夏等），给观众留下了深刻的印象，为此小剧院被誉为“第二莫斯科大学”。19世纪末叶，小剧院演出活动的意义削弱了。由于反动势力的增长，以连斯基为首的演员经常遭受到沙皇当局的压制。

十月社会主义革命开辟了小剧院历史的新纪元。1919年小剧院荣获模范剧院称号。这时期的演出有阿·康·托尔斯泰的《行政长官》、高尔基的《老头子》、卢那察尔斯基的《克伦威尔》及许多其他经典剧作。剧院最受推崇的演员是叶尔莫洛娃和尤仁。1926年剧院公演《柳鲍芙·雅洛瓦娅》。此后演出的苏维埃剧本有罗马肖夫的《火桥》（1929），列昂诺夫的《斯库塔列夫斯基》（1934），柯涅楚克的《鲍格丹·赫梅里尼茨基》（1939），高尔基的《野蛮人》（1941），莎士比亚的《奥赛罗》（1935），古茨科夫的《乌里耶尔·阿科斯塔》（1940），格里鲍耶陀夫的《智慧的痛苦》（1938），奥斯特洛夫斯基的《智者千虑必有一失》（1935）、《森林》（1937）、《狼与羊》及《真理虽好幸福更佳》（1941），剧院的艺术实践已跨入一个崭新的阶段。1937年在演出特列尼约夫的《涅瓦河畔》一剧中，小剧院的舞台上首次创造了列宁的形象。同年小剧院荣获列宁勋章。

苏联卫国战争期间，小剧院上演了一批宣扬保卫祖国的剧目，如柯涅楚克的《前线》、列昂诺夫的《侵略》等。

20世纪30～50年代。小剧院为保持“奥斯特洛夫斯基之家”的荣誉，不仅系统地演过奥斯特洛夫斯基的剧作，而且上演了果戈理、格里鲍耶陀夫、莱蒙托夫、Л. Н. 托尔斯泰、莎士比亚、雨果的作品以及陀思妥耶夫斯基等作家的小说改编剧。与此同时，剧院还扩充了现代题材的剧目，上演了柯涅楚克、西蒙诺夫、罗佐

夫、索弗朗诺夫等当代作家的剧作。

50～60年代，曾演出托尔斯泰的《黑暗的势力》、佐林的《永久的源泉》、高尔基的《避暑客》、莱蒙托夫的《假面舞会》和维什涅夫斯基的《乐观的悲剧》等。

70～80年代曾演出豪普特曼的《日落之前》，托尔斯泰的《沙皇伊凡·约安诺维奇》，奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》、《森林》，西蒙诺夫的《俄罗斯人》，陀思妥耶夫斯基的同名小说的改编剧《被侮辱与被损害的》，格里鲍耶陀夫的《智慧的痛苦》，莫里哀的《司卡潘的诡计》，邦达列夫同名长篇小说的改编剧《岸》等。

先后在小剧院担任艺术指导与总导演的有亚·伊·尤仁（1923～1927）、伊·雅·苏达科夫（1937～1943）、П. М. 萨道夫斯基（1944～1947）、康·亚·祖鲍夫（1947～1956）、米·伊·查辽夫（1952～1962）、叶·鲁·西蒙诺夫（1963～1970）、鲍·伊·拉文斯基赫（1970～1980）。

## 【瓦赫坦戈夫剧院】

（Государственный академический театр имени Вахтангова）瓦赫坦戈夫创建于1913年的戏剧讲习所。1921年11月3日改名为莫斯科艺术剧院第三实验培训所。1922年演出С. 戈齐的《杜朗多》，大获成功，从此形成剧院追求情感真实和鲜明舞台形式相结合的艺术风格，演员的表演也重视外部造型的表现力。1922年瓦赫坦戈夫逝世后，剧院由Р. Н. 西蒙诺夫、查哈瓦等瓦赫坦戈夫的几位学生集体领导。1926年更名为瓦赫坦戈夫剧院。剧院主要演出现代剧和革命历史题材剧。20～30年代演出的著名剧目有：谢芙琳娜的《维里尼娅》（1925），拉甫列尼约夫的《决裂》（1927），波戈廷的《速度》（1930）、《贵族们》（1935），阿菲诺格诺夫的《远方》（1935），高尔基的《叶戈尔·布雷乔夫》（1932），波戈廷的《带枪的人》（1937）等。这个时期剧院著名导表演艺术家有Р. Н. 西蒙诺夫、Б. Е. 查哈瓦、曼苏洛娃、史楚金、巴索夫、杰尔尚夫、列米佐娃等。



苏联瓦赫坦戈夫剧院演出的《安娜·卡列尼娜》剧照

卫国战争时期（1941～1943），剧院转移到奥姆斯克市，1942年演出了卫国战争题材的名剧《前线》和《俄罗斯人》。

战后的剧目题材趋向多样，有写伊凡雷帝的历史剧《伟大的国君》（1945），有反映现代生活的《马卡尔·杜勃拉瓦》（1948），有中国戏《白毛女》（1952），也有从俄国文学名著改编的《白痴》（1958）等，但影响较大的还是50年代末演出的两出现代戏——《厨娘》（1959）和《伊尔库茨克的故事》（1959）。

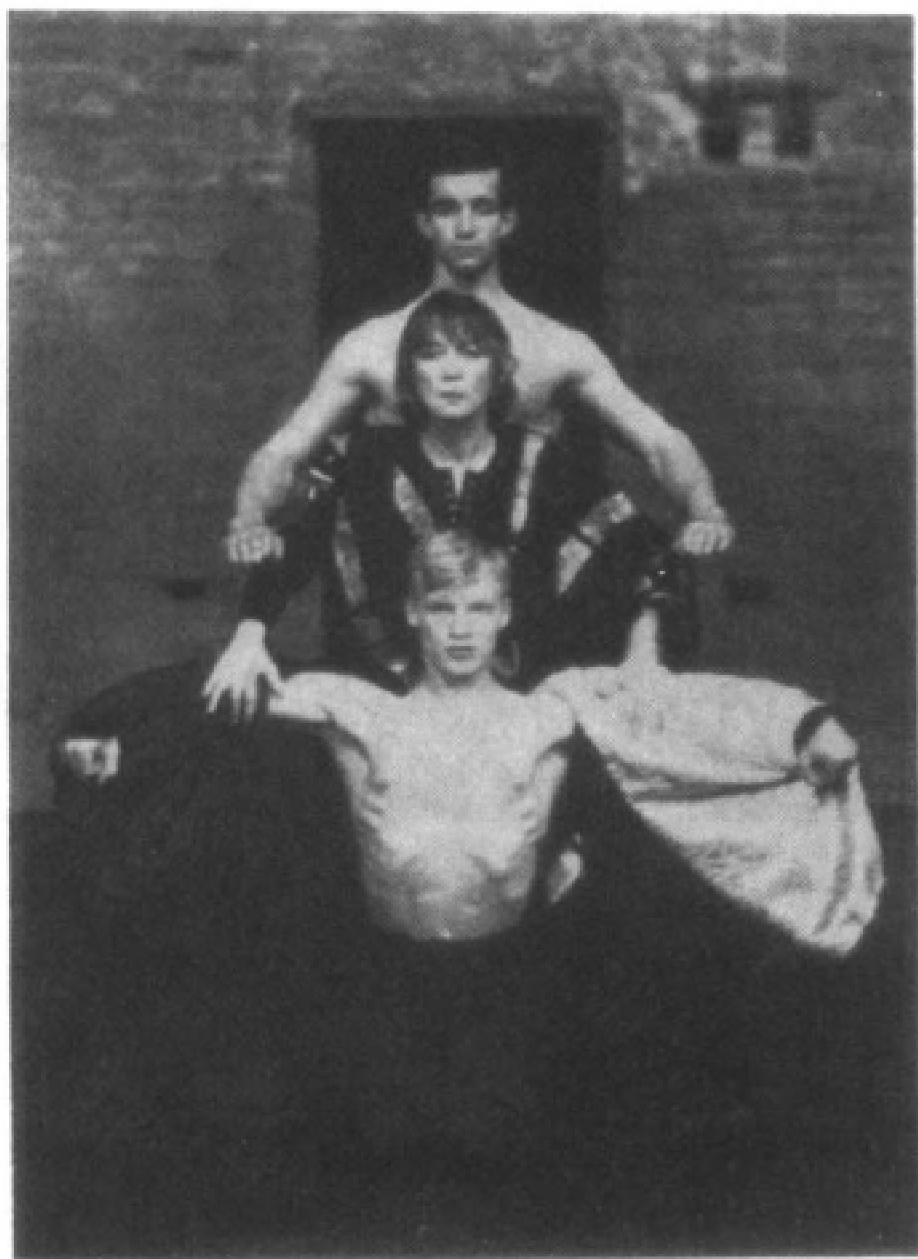
1968年Р. Н. 西蒙诺夫去世，其子叶夫根尼·西蒙诺夫继任总导演。较为轰动的演出有重新排演、由乌里扬诺夫主演列宁的《带枪的人》（1970），反映经济改革的《一天》（1974）和由艾特玛托夫的同名小说改编的《一天长于一百年》（1985）

等。

瓦赫坦戈夫剧院于 1946 年获劳动红旗勋章，1971 年获列宁勋章。

## 【高尔基大话剧院】

十月革命后建立的大型话剧院之一，1919 年在列宁格勒成立。高尔基曾积极参与剧院的筹建。1932 年曾被命名为高尔基剧院。它的创建者们立意将它办成具有"英雄的浪漫主义"风格的演剧团体。建院初期曾公演一批优秀的古典剧目，如席勒的《唐·卡洛斯》、莎士比亚的《麦克白》、《李尔王》、《裘力斯·凯撒》、《第十二夜》、哥尔多尼的《一仆二主》等。30 年代中期上演了大量的苏联现代剧本，如高尔基的《耶戈尔·布雷乔夫》、波戈廷的《带枪的人》、《克里姆林宫的钟声》等。通过这些演出，剧院确定了现实主义的方向。卫国战争后，剧院的主要演出有西蒙诺夫的《在布拉格栗树下》、《俄罗斯问题》、奥斯特洛夫斯基的《没有陪嫁的女人》和高尔基的《仇敌》等。



莫斯科塔干卡剧院演出的《费德尔》剧照

50 年代中期以来，托夫斯托诺戈夫任剧院总导演。演出以鲜明的剧场性与深入揭示剧作的主题思想相结合为特点，表现手段洗练、准确，富有强烈的内部行动感，如《乐观的悲剧》（1956）、《白痴》（1957）、《狐狸与葡萄》（1957）、《野蛮人》（1959）、《小市民》（1966）、《亨利第四》（1969）、《去年夏天在丘里木斯克》（1974）、《马的故事》（1975）、《静静的顿河》（1977）等的演出，都获得好评。

## 【莫斯科坦干卡剧院】

（Московский Театр Драмыи Комединна Таганке）设在莫斯科近郊坦干卡的一座剧院。成立于 1964 年。1964 年留比莫夫出任总导演后，上演的第一个剧目是据美国作家 J. 里德的同名特写改编的《震撼世界的十天》，该剧的上演鲜明地反映了剧院大胆地追求假定性和剧场性的艺术风格。其他演出还有布莱希特的《伽利略传》（1966）、高尔基的《母亲》（1969）、由瓦西里耶夫同名小说改编的《这里的黎明静悄悄》（1971）、莎士比亚的《哈姆雷特》（1972）、由阿勃拉莫夫同



《这里的黎明静悄悄》剧照

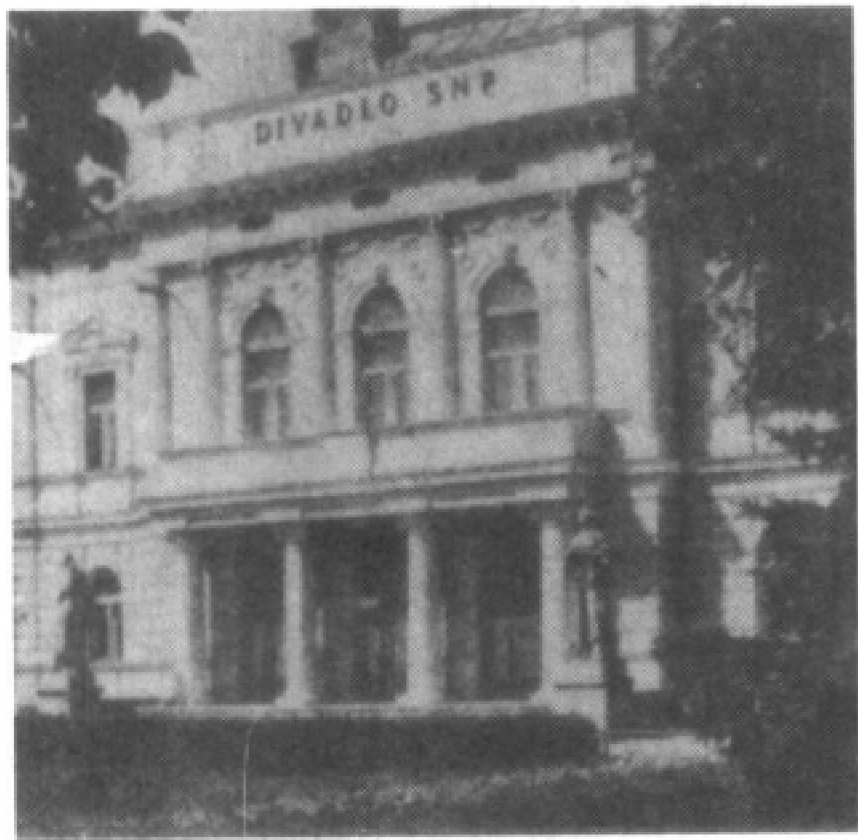
名小说改编的《木马》（1974）等。剧院的著名演员有B. 维索茨基、A. 杰米杜娃、斯拉维娜等，他们的演出都受到了观众的欢迎。

1985年艾弗洛斯为剧院总导演。排演的第一个戏是高尔基的《底层》（1985）。

## 【布拉格民族剧院】

（Narodnl divadlo）捷克斯洛伐克主要剧院。1850年，捷克著名戏剧家狄尔发起成立“筹建民族剧院委员会”。1868年5月在布拉格兴建，1881年落成，同年8月13日毁于火灾。1883年11月18日修复，从此成为捷克斯洛伐克戏剧文化的中心。

民族剧院建筑宏伟壮丽，有3个舞台，设歌剧团、芭蕾舞剧团和话剧团。捷克戏剧史上的一些优秀剧目，如《扬·胡斯》、《查理城堡之夜》、《我们的那些傲慢者》、《玛丽霞》、《灯笼》、《夏天》和《罗素姆万能机器人》等，都是在这里首演的。




布拉格民族剧院

1900～1918年，话剧团的领导人是丁·克瓦皮尔。他发展了心理现实主义戏剧表演艺术，是体验派的代表人物。1906年他邀请斯坦尼斯拉夫斯基领导的莫斯科艺术剧院来布拉格演出契诃夫和高尔基等人的剧作，这对捷克民族剧院现实主义戏剧艺术的发展，起了很大作用。

捷克斯洛伐克独立后，民族剧院努力上演反映社会现实和阶级斗争的剧目。后来则追求“纯艺术”，回避尖锐社会问题。1921～1935年在K. 吉拉尔领导期间，民族剧院特别重视演出形式。

30年代末至40年代初，民族剧院演出了恰佩克的反法西斯剧作《白色病》和《母亲》，产生很大影响，因此于1944年被迫关闭。

1945年捷克斯洛伐克解放后，民族剧院恢复活动。剧院仍由三个剧团组成。捷克斯洛伐克许多当代作家都为民族剧院写作剧本。诗人赫鲁宾为其创作出《八月的星期天》和《晶莹的夜》，J. 托波尔为其创作出《他们的一天》和《谢肉节的最末一天》等。

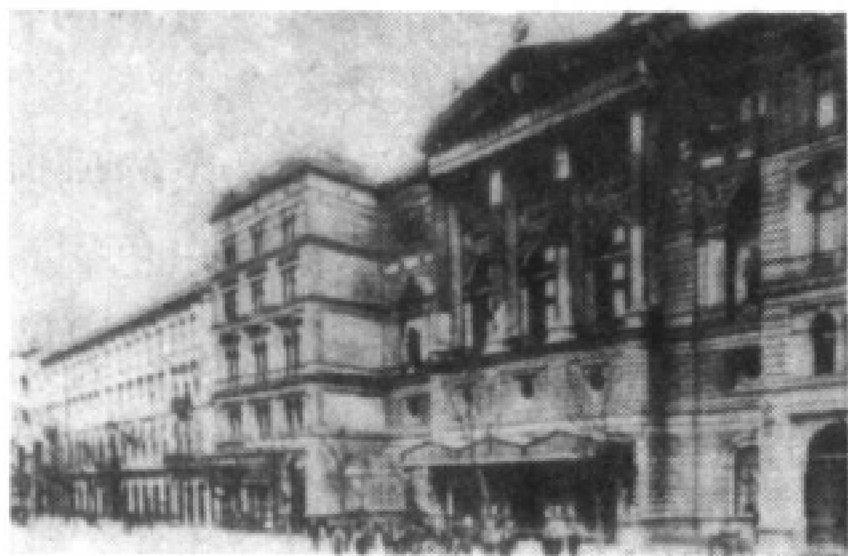
## 【匈牙利民族剧院】

（Nomzeti Szinház）匈牙利最早成立的以发展民族戏剧为宗旨的职业剧院。

19世纪初，一批知名人士集资在佩斯筹建了第一家民族剧院——佩斯匈牙利剧院，1837年8月22日落成。揭幕时演出匈牙利著名诗人魏莱什马尔蒂的剧本《阿尔巴德的苏醒》。1840年剧院正式命名为匈牙利民族剧院，第一任院长是著名的戏剧评论家包依扎，后来的几任院长中最杰出的是包尔塔依。

19世纪20～40年代剧院培养出一批优秀演员，如常演莎士比亚剧中主角的埃格莱西，匈牙利第一位扮演朱丽叶、苔菲利亚和《邦克总督》剧中人梅林达的希瓦塔尔以及早期的悲剧演员拉波尔法尔维等。

民族剧院上演的第一批匈牙利剧目是戛尔的《派莱叶凯伊乡长》(1838)、考托纳的《邦克总督》(1839) 和西格里盖蒂的《逃兵》(1843)。西格里盖蒂和包乌劳伊任院长期间是民族剧院的黄金时代，也是匈牙利舞台现实主义的繁荣时期。西格



匈牙利民族剧院

里盖蒂身兼演员、导演、剧作家和戏剧理论家，又是剧院的组织者。包乌劳伊继承了西格里盖蒂的传统，在他任职期间大批舞台新秀脱颖而出，使匈牙利戏剧赶上了当时西欧戏剧的水平。1884 年歌剧院建立后，民族剧院便专门上演话剧。

1922～1932 年，著名导演海外西·山多尔任院长，在舞台艺术上体现了一种自然主义观点，他力图缩短民族剧院的旧传统与当时新一代观众之间的距离，把现代世界文学名著搬上舞台，并重新编排了民族剧院传统剧目的匈牙利古典剧，如考托纳的《邦克总督》、马达奇的《人的悲剧》、魏莱什马尔蒂的《马洛特总督》和《面纱的秘密》以及苔莱基的《宠臣》等。

民族剧院为了排演小型剧目，于 1924 年修建了小剧场。在 30 年代世界经济危机的影响下，小剧场于 1930 年关闭，民族剧院也面临重重困难，剧院领导人更换频繁。1935 年导演涅曼特担任民族剧院领导，他在组织和技术上进行了一系列大胆的改革。第二次世界大战后，毛约尔在担任院长期间，采取了许多措施来提高剧院的艺术水平。

民族剧院重视演出民族传统剧和外国名剧，一再上演格里鲍耶陀夫的《智慧的痛苦》，奥斯特洛夫斯基的《森林》，高尔基的《耶戈尔·布里乔夫》、《底层》和西蒙诺夫的《俄罗斯人》等。

## 【德意志民族剧院】

(Deutsches Nationaltheater) 18 世纪后半叶德国资产阶级上升时期建立的一些剧院的通称。它的榜样是法国的法兰西剧院。当时四分五裂的德国建立了几个民族剧院，其中影响较大的有汉堡民族剧院 (1767～1769)，莱辛曾在这里担任艺术顾问，他撰写的《汉堡剧评》，对剧院上演的剧本和表演艺术作了全面的评论，提出了他的艺术主张和美学原则，为德国现实主义戏剧理论奠定了基础；曼海姆民族剧院 (1779)，上演了席勒青年时代的抗暴戏剧《强盗》和《阴谋与爱情》，震动了德国；由歌德领导的魏玛宫廷剧院 (1791～1817)，上演了歌德和席勒合作的重要剧作，对发展资产阶级戏剧起了良好作用。这个剧院至 1919 年改名德意志民族剧院。这些民族剧院在建立德国的民族戏剧事业中做出了各自的贡献。

## 【柏林德意志剧院】

(Deutsches Theater, Berlin) 德意志民主共和国的国家剧院。它拥有大剧院、小剧院和小喜剧院 3 个演出场地和强大的艺术人员阵容。1883 年由 A. 拉阿隆格创建。上演的第一个剧目是 J. C. F. 席勒的《阴谋与爱情》。1894～1904 年剧院由导演 O. 布拉姆领导。其时以易卜生和 G. 豪普特



1982 年联邦德国曼海姆剧院访华演出的《屠夫》剧照

曼为代表的自然主义戏剧兴起，这些剧作具有强烈的揭露社会现实问题的倾向，布拉姆把它们列为剧院的主要上演剧目。布拉姆领导剧院走向建立民族戏剧的道路。1905 年，导演 M. 莱因哈特接任剧院领导，致力于古典剧作和当代戏剧的上演。1905～1930 年间，上演莎士比亚戏剧共 2723 场次。莱因哈特使德意志剧院享有世界声誉，曾先后到俄国和美国巡回演出。1933～1944 年，剧院经理是 H. 希尔帕特。1945 年，导演、剧作家 G. V. 汪根海姆曾短期担任剧院领导工作。1946～1963 年，导演兼演员 W. 朗豪夫任经理。这个时期剧院的优秀艺术家有导演兼演员 W. 海因茨，导演 B. 贝松，演员温特尔施泰因、E. 布施、E. 恩格尔等。德国和外国古典戏剧、社会主义国家的戏剧和资本主义国家的进步戏剧，是剧院丰富多彩的轮换上演的主要剧目。剧院一方面坚持德国民族戏剧艺术传统，一方面借鉴斯坦尼斯拉夫斯基方法，形成雄浑深邃的艺术风格。重要演出有朗豪夫执导的《李尔王》(1957)、《威廉·退尔》(1962) 等。1963～1970 年，剧院经理是 W. 海因茨。1972 年以后，沃尔夫拉姆、罗马尔先后担任剧院领导。具有代表性的演出有佐尔特执导的《智者纳旦》(1966)、韦克韦尔特执导的《理查三世》 (1971)、朗格执导的《丹东之死》(1983)。80 年代中后期剧院经理是演员 D. 曼。

## 【城堡剧院】

(Burgtheater) 坐落在维也纳的奥地利国家剧院。1741 年创建，最初设在米夏埃勒广场宫廷城堡旁的舞厅里。1776 年由宫廷接管，被命名为国家剧院。1776～1789 年按照法国喜剧院的模式，建立导演集体领导制，直接受皇帝监督。1789 年任命 J. F. 布罗克曼为第一任经理，演员大多是宫廷侍从。1814～1832 年在 J. 施莱格尔领导下成为当时德语区居领导地位的剧院。1849～1867 年在 H. 劳伯领导下多上演法国和德国的滑稽趣剧以及具有文学水平的剧目，注重表演艺术。在整个 19 世纪，城堡剧院是德语区戏剧文化的典范。它的主要代表人物有 S. 施罗德、C. 沃尔特、J. 坎因茨、蒂米希家族和布莱布特罗伊等。环形路旁的城堡剧院新建筑建成于 1888 年，建筑师是 G. 森帕尔和 K. 哈森瑙威尔。当前城堡剧院有 100 多名导演表演人员，演出节目以古典作品为主，20 世纪 60 年代以后也上演布莱希特的剧目。1945 年以来主要经理有 F. 豪塞曼，他在 1959～1968 年担任城堡剧院经理期间，试图使剧院摆脱保守的和地方的倾向，尽力使演出节目具有文学水平，在保持人道主义和现实主义传统基础上，引进现代导演戏剧准则。P. 霍夫曼在 1968～1972 年担任经理期间，继续剧院革新，表现了人道主义思想和艺术家的责任感。G. 克令根

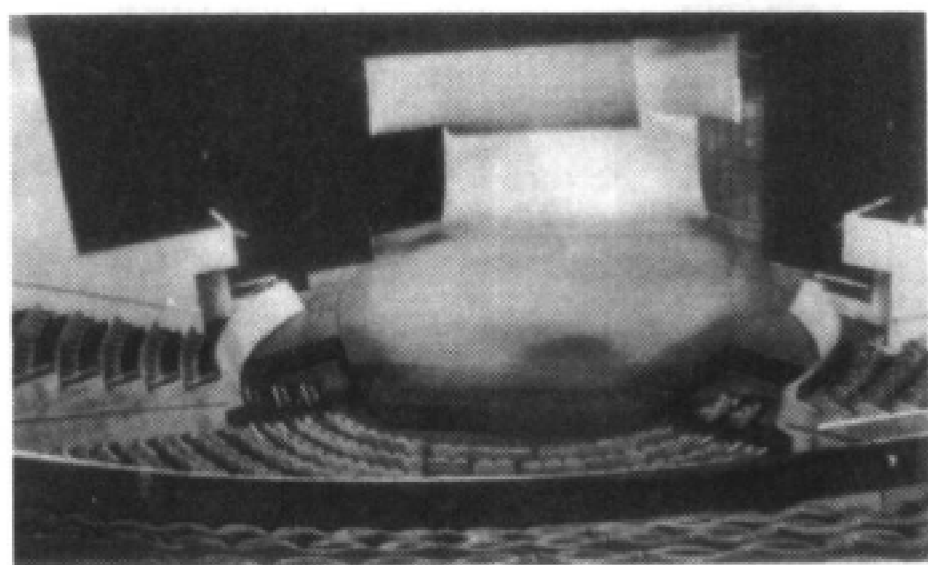
伯格自1976年任经理后，既保持戏剧的人道主义传统，又比较谨慎地进行城堡剧院演出节目的现代化。

## 【苏黎世剧院】

（Zurich Schauspielhaus）瑞士最有影响、历史最长、具有国际声誉的剧院。建于1837年。第一任经理为夏洛蒂·毕尔希－普费弗尔。20世纪以后，随着现代思潮的兴起开始繁荣。1933年以后，不少德国和奥地利戏剧家流亡苏黎世，尤其是第二次世界大战期间，讲德语的德、奥、瑞士3国戏剧家合作，把苏黎世话剧院的繁荣推向高峰，标志是布莱希特的4出名剧《大胆妈妈和她的孩子们》（1941）、《四川一好人》（1943）、《伽利略传》（1943）和布莱希特亲自协助导演的《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》的首次公演，它们使苏黎世剧院成为一个以反法西斯为主调的国际舞台。这时期的经理为奥斯卡·韦特林（1938年起）。云集这里的主要德、奥戏剧家、导演、演员、剧评家等有：T. 吉瑟、T. 加尔丝、M. 但涅格尔、M. 贝克尔、L. 林德伯格、K. 希尔施费尔德、M. 奥托、W. 朗豪夫、E. 金斯贝格、L. 阿曼、W. 海因茨等。战后，苏黎世话剧院的“英雄时代”宣告结束。不久剧院因民族戏剧新的崛起而得到振兴，这主要得力于M. 弗里施和F. 迪伦马特的剧作；剧院几乎首演了前者的全部、后者的多部剧作，从而经历了一个新的黄金时期。勒弗尔任剧院经理（1969～1970）后，剧院出现危机。这时，迪格林和迪伦马特参加领导的巴塞尔联合剧院正在兴起，成为瑞士戏剧艺术新的中心。1976年起克林根伯格任经理。到80年代该院仍是瑞士首屈一指的话剧院。

## 【朱瑞巷剧院】

（Drury Lane Theater）　英国剧场。坐落在伦敦布里吉大街和朱瑞巷之间，16世纪末期原系斗鸡场，詹姆士一世（1566～1625）时改为剧院。1662年重建，次年开幕。1747～1776年间名演员D. 加里克



英国伦敦国家剧院（奥立弗厅）

任经理，谢里丹继任后在此演出谢里的《造谣学校》。1809年被焚毁。现存的朱瑞巷剧院建于1812年并一直保持专利剧院性质，1843年这种专利被废除。著名莎士比亚戏剧演员加里克、W. 坎普、S. K. 席登斯和E. 吉恩等都在该院表演过。19世纪里朱瑞巷剧院以上演圣诞节童话剧为主。

## 【环球剧院】

（Globe Theater）英国剧场。1598年底，莎士比亚所属宫廷大臣供奉剧团演出场所“大剧院”的地址租期已满，无法延续，遂将它拆毁，用原有材料在泰晤士河南岸修建一座新的剧院，命名为“环球”。1599年夏季，主要上演莎士比亚戏剧，修建剧场的费用由剧团演员和股东们分担，莎士比亚因而成为环球剧院的主要股东之一。

环球剧院的外观大致呈圆形，与斗熊

场相似。内院一端有伸入院中的平面舞台，让一般观众站在露天“池子”里，围着舞台三面看戏，此外沿内院周围有高层有顶花楼作为厢座，供上层观众看戏。位于舞台后上方的那段花楼则是演员化妆室、阳台或乐座。剧院在当时还可能受宫廷演出采用过的赛里奥舞台设计的启发，设有内台、高台和两侧楼窗前的几道帷幕，借用它们的启闭来控制舞台空间，制造高低、内外不同地点、环境或表演区，从而保持戏剧行动的连续性。再有，由于除床铺、河岸、山石等几件较大道具之外，舞台上不用绘画布景，演出不受换景的限制，而只靠观众想象，剧作者完全可以随意变动和采用较多的短小场景。

当时是在下午演戏，不用人工照明，剧院上方挑出本院旗帜意味着开场了，演悲剧时台上悬挂黑色帷幕。

环球剧院曾被誉为“泰晤士河岸的光荣”，1613 年 6 月 29 日上演《亨利八世》时，因放炮失火而完全烧毁。但第二座环球剧院随即建起，这次用瓦顶代替了茅篷顶，于 1614 年 6 月 30 日重新开幕。

## 【老维克剧院】

（Old Vic Theatre）英国最著名的剧院之一。位于伦敦的滑铁卢桥路，前身是



老维克剧院演出《麦克白》剧照

1818 年落成的科堡剧院，1941 年由于严重受损而被迫关闭。1950 年重新启用。几十年来，剧院不但演出了大量的、以莎士比亚戏剧为主的古典名剧，其所属的剧团还造就了许多杰出的导演和演员，象 L. 奥利弗，J. 吉尔古德和 R. 理查森等都曾在老维克剧院献艺。1963 年，老维克剧院成了国家剧院的临时所在地。1979 年获老维克剧院名称的剧团曾到中国访问，演出了莎士比亚悲剧《哈姆雷特》。

## 【阿贝剧院】

（Abbey Theatre）爱尔兰的实验性剧院。全名为“都柏林阿贝剧院”。1904 年建于爱尔兰首府都柏林，1951 年焚于火灾。20 世纪初，爱尔兰在欧洲大陆影响下，掀起了一场“爱尔兰文艺复兴”运动，戏剧繁荣，出现了一批剧作家、剧团和剧院，阿贝剧院是最有影响的一个。该剧院的前身是 W. G. 费所领导的爱尔兰民族戏剧剧团和由诗人 W. B. 叶芝、剧作家格雷戈里夫人等所创立的爱尔兰民族文学剧院，后来两家合并，成立了阿贝剧院，作为实验阵地。阿贝剧院坚持演出叶芝、J. M. 辛格等剧作家的具有本民族特色的爱尔兰戏剧，使阿贝剧院在全欧洲赢得了声誉。不久，随着辛格的早逝和叶芝等人的退出，阿贝剧院的黄金时期也结束了，但一些新的剧作者，如 S. 奥凯西、L. 罗宾逊等加入了。剧院被焚后，新阿贝剧院于 1966 年 7 月 18 日重新开幕。

## 【国家剧院】

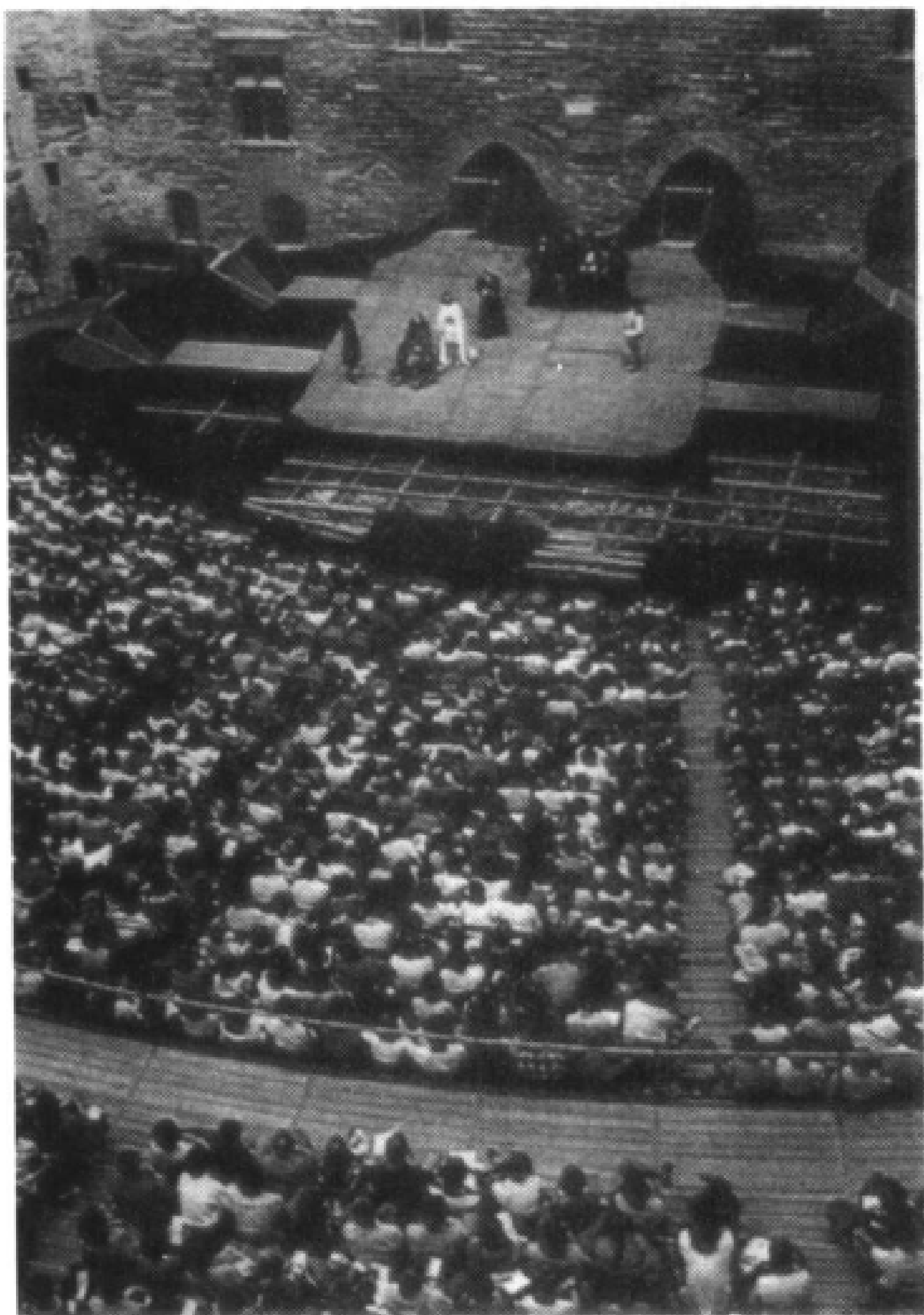
（National Theatre）英国最著名的剧院之一。英国长期没有一座国家级剧院，为此，18 世纪的加里克、19 世纪的欧文以

及20世纪的巴克和阿彻尔等戏剧界人士都不断大声疾呼，要求建立国家剧院，然而终因资金不足、世界大战等原因迟迟未能如愿。20世纪60年代初，英政府终于同意建立一座国家剧院，但仍没有固定的演出场所。1963年，老维克剧团解散，由L. 奥利弗领导的国家剧院剧团在老维克剧院临时落脚，并以其精湛演出为国家剧院很快在国内外赢得了声誉。1973年，P. 霍尔接替奥利弗任国家剧院总导演。1976年，剧院迁入在伦敦泰晤士河南岸新落成的现代化剧院。新的剧院建筑由一座设有大型露天舞台的观众席、一座舞台前部成拱形的舞台和一座实验性小剧场三部分构成。由霍尔指定的副导演有品特、J. 密勒、布雷克莫尔和奥利弗等。目前，国家剧院和皇家莎士比亚剧团是英国两个最负盛名、在艺术上各有千秋的由政府资助的专业性戏剧演出团体。

## 【法兰西喜剧院】

（Comédie – Française）法国最古老的国家剧院。1680年奉路易十四之命创建，经拿破仑整顿。归共和国管辖的这一法国演出团体，几经沧桑，已历300余年。剧院现坐落在巴黎黎塞留街与圣·奥诺雷街拐角处。

1673年莫里哀死后，原莫里哀演员剧团与以演高乃依《熙德》知名的马莱剧团合并，不久又并入盖乃古府剧团。1680年，原与莫里哀剧团对峙的勃艮第府剧团团长亡故，受路易十四令与盖乃古府剧团合并。1680年10月21日，路易十四正式颁布诏书，宣布法兰西喜剧院成立。剧团最初演出于盖乃古府剧场，后相继迁至福煦—圣日耳曼大街的奥德翁剧场，至1804年搬入现址。剧院经营方法采取演员分红制，同时接受国家津贴，剧团由分红演员、工薪演员和见习演员三部分人组成。最后的合并，是几个剧团动荡演变的结果，它实现了莫里哀生前的宏愿，故法兰西喜剧院也习称“莫里哀之家”。但其所演剧目，并非都是喜剧。



法国阿维农教皇宫剧场全景

到18世纪，喜剧院聚集了勒坎等一批才艺出众的演员，主要演出马里沃、伏尔泰等人的作品。

1784年剧院上演博马舍的《费加罗的婚姻》，表现平民战胜贵族的主题，唱出第三等级人物一曲胜利的凯歌。

1789年大革命爆发，剧院改名为“国家剧院”，演员很快分成两派。赞成共和的团聚在悲剧演员塔尔马周围。拥护王室的一派，因1793年上演影射罗伯斯庇尔、为王室张目的剧作而遭囚禁，剧院被封。到督政府时期，两派演员重行合并，于1799年5月3日以“共和国法兰西剧院”

名义开张。

拿破仑重视戏剧事业，据估计曾在法兰西喜剧院观剧达270次之多，称“喜剧院是法国的骄傲”、“民族的荣耀”。帝政时代，剧院荟萃了一批优秀演员，如塔尔马、马尔斯等。1812年拿破仑签署《莫斯科法令》，确定法兰西喜剧院与国家的隶属关系，建立剧院内部的管理准则等，一直沿用至1946年。

复辟时期，新的戏剧样式崭露头角，传奇剧在商业性剧院中方兴未艾，而法兰西喜剧院拘守于御用艺术的地位，直到浪漫剧兴起，才冲破这种僵持局面。1830年2月25日，雨果的浪漫派戏剧《爱尔那尼》首场演出，戈蒂耶率一批激进青年，以声威把古典主义卫道士的鼓噪压下去，从而把浪漫主义运动推向高潮，史称“爱尔那尼之战”。1843年，雨果的《卫戍官》在同一剧院上演失败，宣告了浪漫主义戏剧的衰落。

1848年革命赶走了国王路易-菲力浦，剧院改名为“共和国剧院”。第二帝国成立后崇尚侈靡逸乐，剧院成为浮华香艳的社交场合。拉舍尔为当时红极一时的女演员，在剧院上演斯克利布、缪塞、梅里美等新起作家的剧作。

普法战争时期，剧院一度改为伤兵院，演员初次去伦敦巡回演出。阿迦夫人为19世纪著名悲剧演员之一，因在巴黎公社时期参加演出，凡尔赛政府卷土重来之后被迫离开剧院。

1885～1913年，可谓中产阶级戏剧的鼎盛时期，剧院相继上演小仲马、萨杜、罗斯丹的剧作，演员有擅演各种角色的老柯克兰、素有金嗓子之称的S. 贝恩哈特以及穆内—絮利等。

第一次世界大战期间，主要演出爱国戏剧。20年代，剧院经过一番革新，导演的作用突出起来。1922年1月，为纪念莫里哀300周年诞辰，莫里哀的全部喜剧按写作先后重演一遍。1927年纪念浪漫剧100周年，汇演了缪塞、雨果、大仲马等人的作品。

第二次世界大战期间，法兰西喜剧院为保持民族气节而经受了严峻考验。剧院经常上演古典名剧和“没有政治危险”的新作，如蒙泰朗的《王后死了》、克洛代尔的《缎子鞋》等，成为战难中法国人精神寄托之所在。1944年10月27日，剧院为庆祝反法西斯胜利，重新演出，戴高乐将军到院观剧。

1946年通过的新法令，替代“莫斯科法令”。1959年4月，文化部改组法兰西喜剧院，指出剧院的任务是“向最广大的法国观众，演出世界各国，尤其是法国创作的优秀剧作”。60年代，艾斯冈特担任院长，他思想开放，起用各派导演。其后任比埃尔·丢克斯继续奉行开放政策，演出布莱希特、奥尼尔、贝克特和尤内斯库等人的作品。

古典主义的殿堂、现代剧作的长廊法兰西喜剧院以保护戏剧遗产、发扬莫里哀喜剧光辉为荣，随时注意吸收法国和外国的优秀戏剧。80年代每季约上演40个剧目。除演出外，另辟“古典早场”、“诗歌早场”、“文学晚会”等，还去外省和国外巡回演出，并通过电影、广播、电视、唱片和录像扩大影响。作为法国的戏剧中心，法兰西喜剧院触发不少优秀剧作家的创作才思，造就一批又一批的著名演员，为法国戏剧事业作出了巨大贡献。

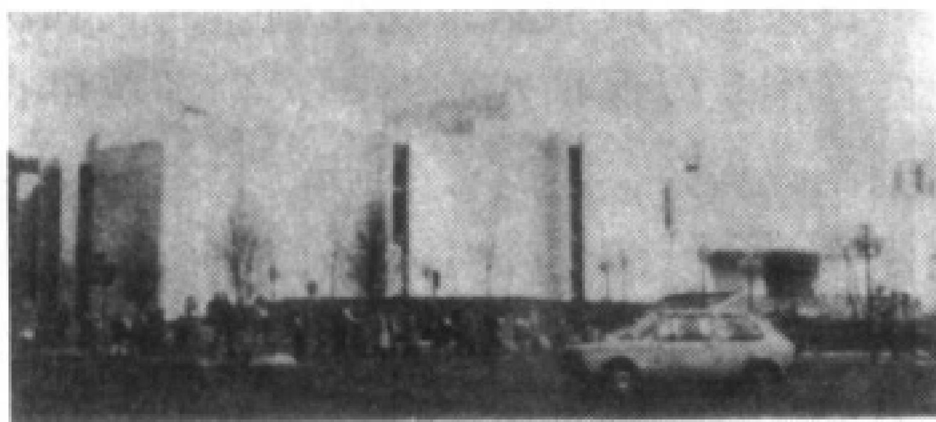
## 【塞尔维亚人民剧院】

（Srpsko Narodno Pozorište）南斯拉夫历史最悠久的剧院。1861年在诺维萨德建

立。创始人是剧作家 J. S. 波波维奇。自1956年起，一年一度的全国戏剧汇演在这里举行。

塞尔维亚人民剧院培养、造就了许多优秀的戏剧家，其中著名的有剧院第一任经理J. 焦尔捷维奇（1826～1900），著名喜剧家 B. 努希奇（1864～1938），剧作家、诗人久拉·雅克希奇（1832～1878），导演、演员安格里雅·鲁基奇（1852～1911）及索菲娅·乌依奇（1851～1921）等。120多年来，该剧院演出了本国和外国古今许多著名戏剧家的作品，其中塞尔维亚喜剧大师 J. S. 波波维奇的《骗子和大骗子》、《蠢人》，努希奇的《大臣夫人》、《亡人》，K. 特里夫科维奇的《挑肥拣瘦的女人》，D. 莱鲍维奇和 A. 奥布莱诺维奇合著的《天上的队伍》等剧目，至今仍是保留剧目。

南斯拉夫解放以后，人民剧院有了很大发展，除原有的话剧团外，增设了歌剧中心和芭蕾舞中心，上演了话剧、歌剧、芭蕾舞剧，演出场次居全国第一位。



塞尔维亚人民剧院

剧院还与世界许多国家的戏剧团体合作，多次到波兰、意大利、匈牙利等国演出。100年来，剧院一直在诺维萨德文化宫剧场演出。1981年，纪念剧院成立120周年时，在诺维萨德市中心建成一座现代化的剧场。

## 【卡拉迦列民族剧院】

（Teatrul National I. L. Caragiale）罗马尼亚的主要剧院。1852年以演员和戏剧活动家科·卡拉迦列为首的进步文艺工作者在布加勒斯特创办，以发展民族戏剧为宗旨，1877年罗马尼亚独立后，改称为民族剧院。剧作家 I. L. 卡拉迦列、V. 阿列克山德里等进步戏剧家努力使剧院成为民族解放的讲坛，积极上演反映社会现实，捍卫民族利益的剧目。1879年上演了 I. L. 卡拉迦列的《暴风雨之夜》和阿列克山德里的《德斯波特－伏德》，引起很大的反响。20世纪初在 A. 达维拉领导期间进行了一系列改革，运用斯坦尼斯拉夫斯基的演剧体系，使表演艺术有很大提高，奠定了罗马尼亚现实主义舞台艺术的基础。19世纪末至20世纪初，剧院的著名导演为 A. 达维拉、P. 古斯蒂。他们导演的成功作品有卡拉迦列的《一封遗失的信》、高尔基的《底层》、托尔斯泰的《黑暗的势力》等。

20世纪20～40年代，进步的戏剧活动家，如 V. 埃富蒂米乌和彼得雷斯库坚持现实主义舞台艺术原则，维护了剧院演出的思想性和艺术性。

1944年罗马尼亚解放后，民族剧院上演的许多优秀剧目中，影响较大的有 M. 达维多格卢的《矿工们》、卡拉迦列的《一封遗失的信》、契诃夫的《三姊妹》、巴兰格的《被激怒的羔羊》及《公众舆论》、尤内斯库的《犀牛》等。

这一时期优秀导演和演员有格·斯托里克、A. 布捷斯库、A. 德茹格鲁、卢索等。70年代后民族剧院经理是人民艺术家 R. 贝利干。

## 【伐佐夫人民剧院】

保加利亚最大的剧院、全国的戏剧艺术中心。1904年建于索非亚，由“泪与

笑”话剧团、“基础”话剧团、歌剧团组成。

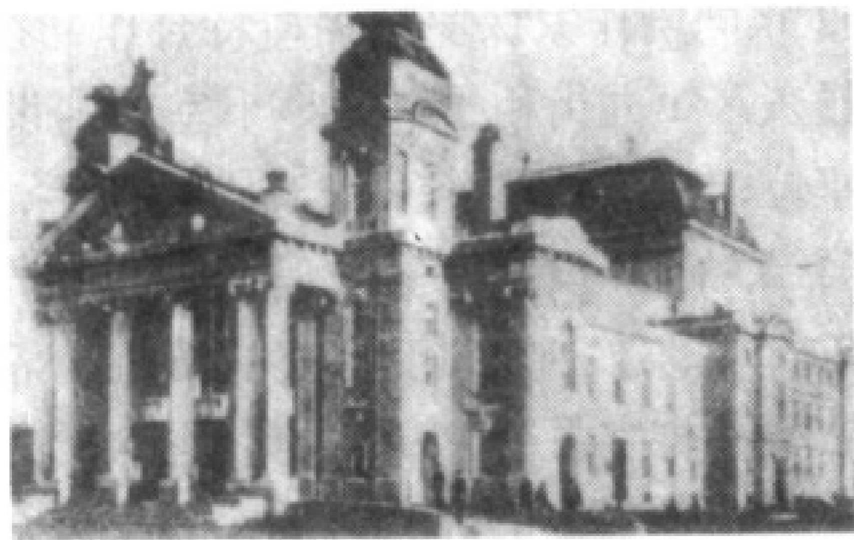
剧院建立初期，首次演出许多保加利亚戏剧家的作品，如伐佐夫的《升官图》、K. 赫里斯托夫的《魔法师鲍扬》等。还上演了契诃夫的《万尼亚舅舅》、《樱桃园》、《三姐妹》、Л. 托尔斯泰的《黑暗的势力》、《活尸》、果戈理的《钦差大臣》以及莎士比亚和莫里哀的名著。这时期的名演员有 A. 基尔切夫、A. 布捷芙斯卡、Г. 基洛夫、K. 萨拉弗夫等。剧院的第一任经理是剧作家和批评家伊里·米拉罗夫，其后为佩乔·斯拉维科夫。

1912～1925 年，人民剧院在斯坦尼斯拉夫斯基体系的影响下，坚持了现实主义演剧艺术，抵制了现代主义的影响。莎士比亚《哈姆雷特》的演出奠定了现实主义舞台艺术的基础。

1925～1944 年在人民剧院总导演 H. 马萨里丁诺夫的指导下，除上演国内外古典名剧外，还为上演苏联的革命剧作进行过斗争，曾演出阿菲诺格诺夫、柯涅楚克的剧本。

1944 年保加利亚解放后，人民剧院演出了大量保加利亚的新剧作。

1952～1962 年人民剧院改名为萨拉弗夫人民剧院，分院以基尔切夫命名。1962 年人民剧院再次改名为伐佐夫人民剧院。



伐佐夫人民剧院外景

1960 年以来，剧院拥有人民艺术家和功勋艺术家多人，总导演为 Ф. 菲里波夫。

## 【百老汇】

（Broadway）百老汇是纽约曼哈顿区一条大街的名称，其中段一直是美国商业性戏剧娱乐中心，因而百老汇这一词汇已成为美国戏剧活动的同义语。自 19 世纪中叶起，百老汇剧院逐渐增多而使这条大街灯火辉煌，获得了“伟大的白色大道”之称。20 世纪初，百老汇剧院约有 20 多家，1925 年百老汇的剧院曾多达 80 家，由于其他娱乐形式的竞争至 1980 年只剩下 40 家，在 1927～1928年度的演出季节，百老汇上演的剧目多达 280 出，但在 70 年代已降为 50 出左右。

百老汇上演各种样式的戏剧，主要以豪华壮观、有歌有舞、场面宏大的音乐剧招徕观众。这种音乐歌舞剧已成为美国特有的剧种和百老汇的命脉。

美国剧联于 1946 年以美国著名女演员兼导演安托尼特·佩雷的名字设立了托尼奖，相当于电影界的奥斯卡奖，每年颁发 19 项给百老汇戏剧，有最佳戏剧奖、最佳导演奖、最佳男女演员奖、最佳男女配角奖、最佳音乐剧本奖、最佳音乐剧导演奖、最佳音乐剧总谱奖、最佳音乐剧歌词奖、最佳音乐剧舞蹈编导奖、最佳音乐剧男女演员奖、最佳舞美设计奖、最佳灯光设计奖、最佳音乐剧男女配角奖、最佳重演剧目奖和特别奖。当前，此奖在美国剧院和演出人联盟以及美国剧联的领导下，由 12 位剧评家和学者组成的提名委员会提名，最后由戏剧艺术家组织的 600 多名成员投票表决得出，获奖者只领取金质奖章，无奖金。

外百老汇是指纽约商业性戏剧中心之外的戏剧活动，多半由一些剧团在第 41 街至第 56 街的剧院或租用的旧厅堂和地

下室演出。它早在20世纪初就曾以先锋派姿态出现，主要特征是以较低成本进行戏剧实验，并为百老汇不加赏识的戏剧工作者提供演出机会。两座早期知名的外百老汇剧院都成立于纽约格林威治村。其一是1914年成立的华盛顿广场剧院，演出一些为商业性剧院忽视而具有艺术价值的戏剧，后于1919年演变成同仁剧院，在提高美国戏剧的水平方面起了很大作用；其二是普罗文斯顿剧社，由华盛顿广场剧院的一些成员于1915年在马萨诸塞州普罗文斯顿建立，旨在“给美国剧作家提供一个自由表达自己思想的机会”，1916年移至格林威治村，一直活跃了十几年，尤以首先演出E. 奥尼尔的剧作而闻名。

30年代经济大萧条时期，外百老汇曾是上演工人戏剧和具有左翼政治思想的剧作的场所，其中最知名的剧团是M. 哥里利克的集体剧院。

第二次世界大战后，外百老汇不仅上演新剧目，也复演百老汇演出失败的剧目，而且勇于在导、表演和演出风格上进行大胆探索，从而形成一个声势浩大的外百老汇运动。60年代，外百老汇每年约上演80多个剧目，包括古典剧、严肃剧、喜剧、实验剧和歌舞剧等各种流派的戏剧作品。

但是外百老汇在60年代后也渐趋商业化，演出费用不断上涨。一些年轻剧作家便在格林威治村的一些咖啡馆、酒吧、顶楼或教堂以极低成本演出更加新颖的实验剧。这种趋势发展迅速，到1972年已有30多个剧组成立了一个外百老汇联合会，从而又出现了一个外外百老汇运动。

外外百老汇的主要创建人是G. 西诺和E. 斯图尔特。西诺自1958年起把他的咖啡馆提供给诗人、音乐家、演员等艺术家，使他们能把自己的创作呈现在顾客面前。西诺因此而被誉为“外外百老汇之父”。E. 斯图尔特所开设的拉妈妈咖啡馆，从1962年起便不断上演新戏，因此她被誉为“外外百老汇之母”。到70年代中期，外外百老汇已有78个主要剧组，每年约演出630余场节目。

百老汇自60年代中期起因演出成本增高，票价上涨，外百老汇和外外百老汇以及地区剧院和大学剧院逐渐打破了以往百老汇对戏剧演出的垄断地位。百老汇的演出商为了牟利，也常把别处已上演成功的剧目搬来上演，渐渐成为美国戏剧的一个展览窗口，展示美国各地出现的成功剧目。

## 【拉妈妈实验戏剧俱乐部】

(La Mama Exprimen talTheatre Club)

美国剧院。20世纪60年代后，美国纽约原与百老汇商业戏剧相对抗的外百老汇戏剧也渐趋商业化，演出费用不断上涨，于是一些新剧作家便另辟蹊径，在格林威治村的咖啡馆、酒吧、顶楼、地下室或教堂以更低的成本演出各种更为新颖的实验剧，由此产生了外外百老汇运动。这项运动的主要创始人之一是爱伦·斯图尔特。她是一位黑人妇女，原是服装设计师，1962年同剧作家保罗·福斯特合作，在曼哈顿东区第九街租了一处地下室，内设25个座位，上演新剧作家的戏剧。次年，她在第二大道开设了一家拉妈妈咖啡馆，内设74个座位，1965年上演的莫瑞·希斯格尔的《打字员》和1966年上演的L. 威尔逊的《爱尔德里奇的白霜》获得公众的好评。

1966年，剧作家汤姆·奥霍根率领拉妈妈咖啡馆演员赴欧洲轮回演出，取得很

大的成功，被誉为“新美国戏剧”，由此而获得国际声誉。

斯图尔特在这段期间发现和培养了一大批新剧作家，1970年，拉妈妈咖啡馆改名为拉妈妈实验戏剧俱乐部，移至东区第四街一座新整修的大楼，内设两座剧场，由此成为一个世界性组织。美国《绅士》杂志把爱伦·斯图尔特列为世界最重要的百名妇女之一，她也被称为“外外百老汇之母”。

爱伦·斯图尔特的实验戏剧俱乐部至今仍是美国一些希望在创作、导表演、舞美设计方面试行创新的戏剧艺术家向往的圣地。